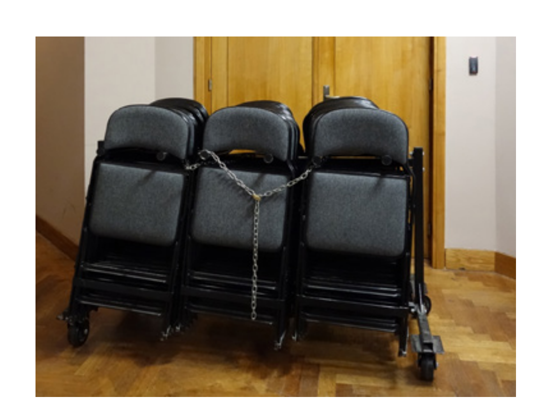
in*n°0*sert



RN13BIS

Contributeurs et contributrices

Jean-Paul Berrenger / Bertran Berrenger

Jean-Paul Berrenger vit et travaille à Rouen. Il a tout d'abord fait ses études à l' école régionale des beaux-arts de Rouen, avant de compléter sa formation à l'École supérieure d'art de Marseille en troisième cycle. Depuis une vingtaine d'années il développe un travail protéiforme en volumes, en images et dans le domaine du son. Lorsqu'on l'interroge sur sa pratique, Jean-Paul Berrenger prétend qu'il n'est ni photographe ni sculpteur mais peut-être quelque chose entre les deux.

Fabrice Gallis / Le Laboratoire des hypothèses

Le Laboratoire des hypothèses tente de mettre en place un centre de recherche autonome et pérenne sur l'île Pelée, au large de Cherbourg. Le Labo lance des hypothèses qu'il ne rattrape pas toujours. Fabrice Gallis assume la fonction de capitaine au sein d'un équipage d'âges, de milieux sociaux, de formes et de matières variées: Nelly Catheland, Ce soir (Hugo et Lise), Jocelyn Desmares, Eddy Godeberge, Charline Guyonnet, Romaric Hardy, Arthur James, Sophie Lapalu, Margaux Lecoursonnois, Frédéric Leterrier, Virginie Levavasseur et Sopi N'Guia.

Barthélémy Bette

Barthélémy Bette est doctorant en sociologie à l'université de Paris. Intitulée *Le Travail de l'art au travail, enquête sur des pratiques à la frontière de deux mondes sociaux*, sa thèse a pour objet les différentes modalités d'intervention de l'artiste dans le monde du travail, qu'il (ou elle) apparaisse sous son identité propre, en tant que travailleur (ou travailleuse), ou qu'il (ou elle) conçoive son œuvre comme une entreprise. Barthélémy Bette a participé pendant deux années au programme de recherche «Les mondes du travail» au sein de l'École supérieure d'art de Clermont Métropole et il est membre du collectif La Buse.

Jordan Derrien

Jordan Derrien vit et travaille à Londres. Il a étudié à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (ENSBA), à l'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg (ésam Caen/Cherbourg), ainsi qu'à l'école cantonale d'art de Lausanne (ECAL). Parmi ses expositions récentes figurent *Bonjour (Stockings, Shoes, Hairpins)*, à l'ArtLacuna à Londres (2021), *Bonjour (The Situation Is Not New)* au W à Pantin (2021), *CBARET' What Not/ Speak Easy* au LAXART à Los Angeles (2019), *The Kids Were Doing a Dance Called the Mashed Potatoes* au Window135 à Londres (2019), *MN_03*Speculative Wasteland* à la Media Naranja à Marseille (2018) et *Space for Sparkling Water* au Swimming Pool à Sofia (2018).

Gaillard & Claude

Gaillard & Claude explorent de manière constante les propriétés de la matière, ses résonances physiques et sociales, et ses pouvoirs. Il et elle analysent avec minutie l'état de globalisation et la présence de normes et de standards dans le quotidien, le langage contemporain et les dynamiques de groupe. Souvent collaborative, déjouant discrètement les logiques d'attribution individuelles, leur pratique emploie les moyens de la sculpture, de la peinture, de l'édition ou bien encore de la musique ou du textile. Gaillard & Claude vivent et travaillent entre Bruxelles et la Normandie.

Émeline Jaret

Émeline Jaret est maîtresse de conférences au département d'arts plastiques de l'université Rennes 2, rattachée au PTAC – Pratiques et Théories de l'art contemporain (EA 7472). Sa recherche se concentre sur le processus créatif et les notions d'auteur et d'artiste (figure, statut, posture), des années 1970 à aujourd'hui, à partir d'une critique génétique enrichie de l'apport des sciences sociales et des sciences du langage. Après avoir coordonné, au sein du TRAM. Réseau d'art contemporain Paris / Île-de-France et en collaboration avec l'agence Amac, la phase 2 (concertation) du SODAVI Île-de-France, Émeline Jaret a codirigé sa phase 3 (structuration) avec Isabelle Mayaud (sociologue). Elle poursuit actuellement un projet de recherche sur les collectifs d'artistes à travers l'exemple du Onze rue Clavel (Paris, 1978-1983). Elle est également membre du Collectif W et chercheuse associée de la maison des arts | la supérette, centre d'art contemporain de Malakoff.

Patrice Joly

Patrice Joly est le directeur artistique de Zoo galerie à Nantes et le rédacteur en chef de la revue *02*, dans laquelle il a publié une centaine d'essais, portraits, chroniques et interviews d'acteurs et actrices du monde de l'art contemporain; il a également participé à la rédaction de nombreux catalogues, comme *French Connection*, *Dynasty*, *Peeping Tom*, et a coordonné les monographies de Bruno Peinado, Jean-Christophe Norman ou Pierre Jean Giloux. Il coordonne également la newsletter de la revue *02*, créée en plein confinement.

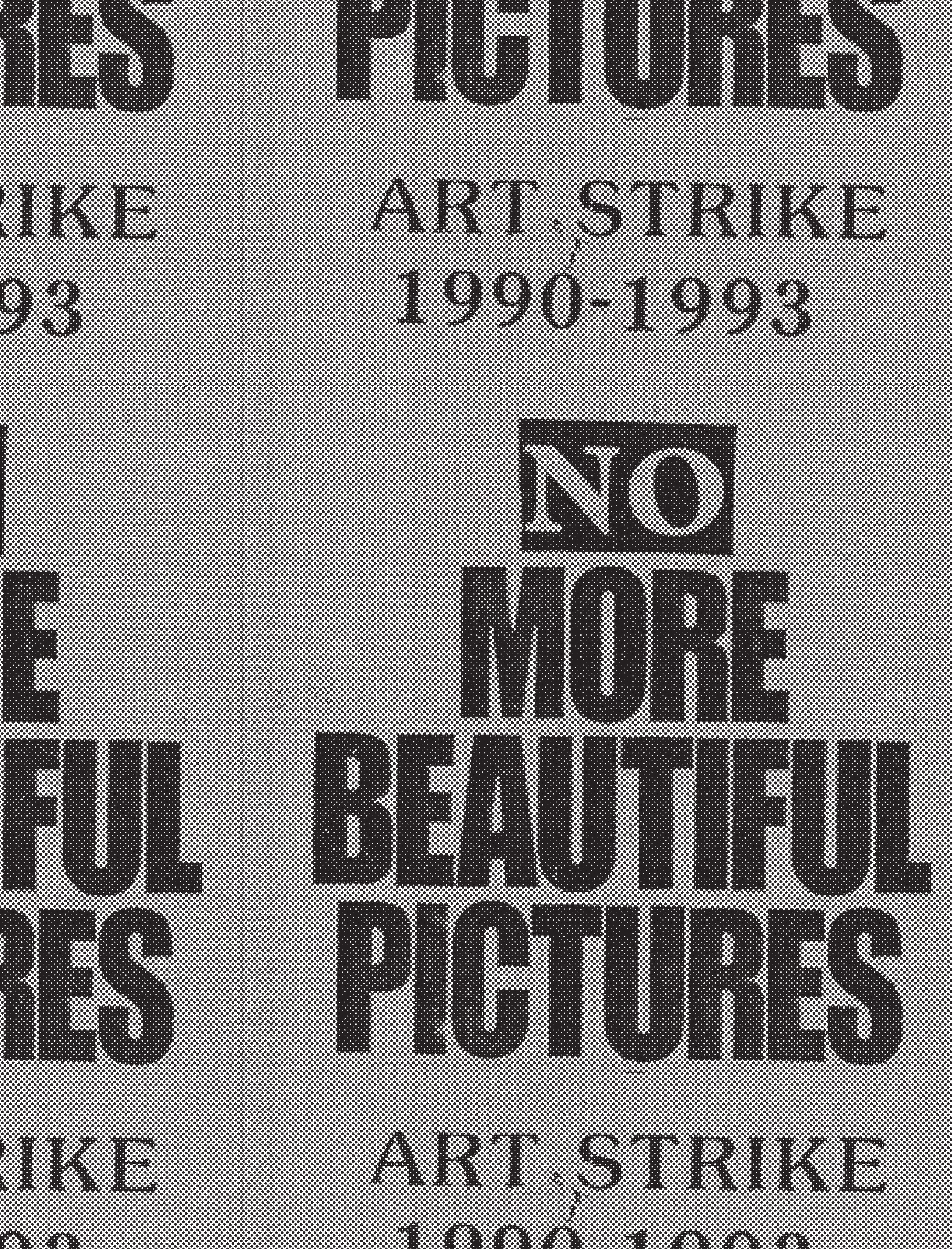
Paul Lepetit / collectif OK

Le collectif OK est né en 2017 à Caen, avec Marianne Dupain, Paul Lepetit, Mathilde Sevaux, Amalia Vargas et leurs douces et doux invités. Ils et elles travaillent de manière collective à des projets d'expositions par l'occupation d'espaces singuliers, comme des appartements, des garages, des coulisses de salles de concerts ou des églises désacralisées, en pensant la relation des œuvres à l'endroit qui les accueille et en détournant les codes des lieux d'exposition traditionnels.

Fiona Vilmer

Fiona Vilmer est autrice et commissaire d'exposition indépendante. Elle mène des projets d'expositions, de publications et de recherches. Elle a notamment été curatrice de: *Sleep No More* au Placement Produit à Aubervilliers (2021), *Anémochorie* au Confort Mental à Paris (2021), *Salon* au Barın Han à Istanbul (2019), *Coalescence* au Museu de Angra do Heroísmo (MAH) aux Açores (2018) et *Emzirmek* à l'Oj Art Space à Istanbul (2017). Parallèlement à cela, depuis 2016 elle est la cofondatrice de Scandale Project, site internet visant à promouvoir la scène artistique contemporaine sous la forme d'entretiens et de commissariats d'expositions.

RN13BIS ART CONTEMPORAIN EN NORMANDIE



Ci-contre :
Pamphlet Art Strike
1990-1993

Édito

Insert est une nouvelle revue d'art, portée par l'association RN13BIS, qui fédère un réseau d'artistes et de structures de diffusion en Normandie. Elle est née du désir de concevoir et de partager les outils de pensée et de compréhension des champs de la création, en contribuant au débat d'idées et en offrant des espaces d'expérimentation et de recherche à des artistes, commissaires, critiques, chercheuses et chercheurs.

Nous souhaitons ainsi contribuer à la circulation des idées favorables au dynamisme de la création artistique, en Normandie comme ailleurs.

C'est dans ce sens que la revue imprimée nous est apparue comme un support propice aux pratiques collaboratives, à la réflexion collective et à la compréhension de la création contemporaine dans son ensemble. Ce numéro 0 a été conçu pendant une période de bouleversements liés à l'épidémie de Covid-19, durant laquelle le secteur des arts visuels, fortement fragilisé, n'a cessé de se réinventer tout en laissant apparaître de manière accrue les endroits de précarisation des artistes auteurs et autrices. En raison des questions économiques inhérentes à l'activité artistique, il nous a semblé indispensable d'aborder ces problématiques dans les pages qui suivent.

Ainsi, Barthélémy Bette, sociologue, membre de La Buse, s'interroge sur l'activité plastique comme matrice intellectuelle pour penser la définition du travail.

Patrice Joly, dans un entretien croisé avec Jean-Paul Berrenger, Fabrice Gallis et Paul Lepetit, questionne la notion de pratiques collectives et révèle les motivations de celles et ceux qui choisissent de «travailler ensemble» pour dissoudre et déconstruire l'image individuelle de l'artiste.

Dans cet esprit, une carte blanche est confiée à Gaillard & Claude, qui vivent entre la Normandie et Bruxelles.

Émeline Jaret, chercheuse en histoire de l'art, propose une mise en perspective historique de la tendance actuelle des pratiques collectives et de leur perception.

En écho à l'appel à contributions « État d'urgence » piloté par l'association RN13BIS et financé par la Région Normandie, *Insert* invite Jordan Derrien et Fiona Vilmer, jeunes commissaires, à puiser dans les dossiers des artistes lauréats et lauréates pour présenter leur vision de la création d'aujourd'hui en Normandie.

La revue annuelle *Insert* entend être un champ d'application du secteur des arts visuels, notamment en ce qui concerne la rémunération intègre et adéquate des contributeurs et contributrices. Il nous apparaît en outre important de souligner qu'*Insert* est un espace de réflexion. Un comité éditorial renouvelé pour chaque numéro permettra ainsi de multiplier les points de vue et les angles d'approche, en essayant de rendre compte de la diversité des idées qui habitent l'art contemporain et des formes de leur expression.

Le bureau de RN13BIS

Le «travail» au prisme de l’activité artistique

Barthélémy Bette

Les situations de crise entraînent généralement l’aggravation des fragilités sociales préexistantes, et de ce point de vue l’arrêt brutal d’une grande partie de nos activités lors de la pandémie a rendu particulièrement manifestes les phénomènes d’invisibilisation et de précarisation du travail à l’œuvre depuis plusieurs décennies sous l’effet des politiques néolibérales. Si l’ensemble du monde du travail est concerné, salariat traditionnel compris [1], le champ des arts plastiques conserve une spécificité relative, celle de l’absence particulièrement marquée de droits et de statuts. L’activité de production d’œuvres demeure la forme paradigmatique de travail au sein de ce champ, et à ce titre elle dispose du triste privilège d’être à l’avant-garde de l’absence de protection sociale. Sa conception actuelle est en effet l’héritière d’une histoire très ancienne et très chargée symboliquement, qui a vu s’accumuler au fil du temps des représentations naturalisantes reposant notamment sur l’idée d’une opposition quasi ontologique entre statuts protecteurs et génie singulier de la création [2].

Malgré le poids de cet inconscient historique, cette situation est de moins en moins considérée comme allant de soi. À l’encontre de toutes ces représentations singularisantes, des mouvements sociaux et des collectifs militants ont ainsi articulé leurs revendications autour de la notion inédite de «travailleur·euse·s de l’art», qui vise à inclure dans une même communauté d’intérêts les acteurs et actrices de tous les mondes culturels. Bien que cette transversalité soit politiquement mobilisatrice, cet article portera exclusivement sur l’activité de production d’œuvres dans le champ des arts plastiques car, de manière assez contre-intuitive, c’est parfois l’analyse de «cas limites» se situant hors de la régularité sociale habituelle qui permet de rendre visibles des mécanismes sociaux récurrents mais habituellement mieux dissimulés [3].

En tant que forme paradigmatique des activités liées aux mondes de l’art, mais aussi et peut-être surtout en tant qu’antithèse historique de la conception actuellement dominante du travail, cette activité nous semble présenter des spécificités aussi bien matérielles que symboliques qui permettent d’envisager une montée en généralité intellectuellement productive. Il s’agit ainsi de comprendre l’activité du plasticien ou de la plasticienne comme une matrice intellectuelle permettant de penser l’enjeu de la définition du travail, dans une démarche qui s’oppose à la logique de la récupération capitaliste qui en a fait un laboratoire de la fragilisation des statuts, et en veillant à ne pas réinstituer dans l’analyse une hiérarchie symbolique que le concept de travailleur·euse·s de l’art vise précisément à déconstruire.
Cet enjeu définitionnel nous semble quoi qu’il en soit bien plus fondamental politiquement que la seule question de la répartition de la valeur économique.

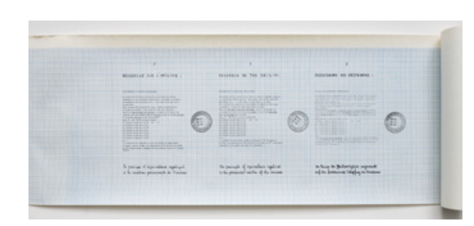
1. Sophie Bernard, *Le Nouvel Esprit du salariat*, Paris, PUF, 2020.

2. La Révolution française a constitué un moment important dans la construction de cette exceptionnalité juridique, les artistes femmes et hommes étant exemptés du droit commercial unique venant compenser l’abolition des privilèges avec comme argument final que «la patente ne peut grever le génie qui est par lui-même insolvable»; voir Édouard Pommier, «De l’art libéral à l’art de la Liberté: le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l’ancienne théorie de l’art», *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1993, p.150.

3. C’est la logique de la «pensée par cas» telle qu’elle est explicitée dans cet ouvrage: Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas, raisonner. Raisonner à partir de singularités*, Paris, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2005.

4. Cette définition reprend les distinctions très clairement posées par l’économiste et sociologue Bernard Friot dans la plupart de ses ouvrages.

5. Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l’art contemporain. Une histoire mondiale, 1945-1970*, Paris, CNRS éditions, 2021.





En haut: Robert Filliou, *Recherche sur l’origine*, 1974, offset noir et blanc sur rouleau de papier millimétré enserré dans des tasseaux de bois, livret de 32 pages et boîte en carton, papier déroulé: 29,8×953,1 cm; boîte: 32×10×9,5; livret: 14×10.2 cm; édition 400 exemplaires, Ed. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

Ci-dessus: Robert Filliou, détail du tampon de *Principe d’équivalence*, *Recherche sur l’origine*, 1974

Travail, activité et champ de l’art

Précisons d’entrée l’usage des termes employés, à commencer par celui, polysémique, de «travail». Les guillemets viennent ici marquer une distance avec la définition de sens commun, qui soit le constitue en invariant anthropologique de l’action humaine, soit l’identifie à sa forme spécifique qu’est l’emploi salarié. Nous utiliserons majoritairement le mot dans ce dernier sens, c’est-à-dire le travail en tant qu’institution sociale établissant une ligne de partage entre les activités réputées productrices de valeur économique et celles auxquelles cette reconnaissance est refusée [4]. Le travail au sens courant du terme est donc avant tout un rapport social et relève d’une définition abstraite, à la différence de l’«activité» qui désigne l’ensemble de nos actions concrètes visant à produire des biens et des services. Il est fondamental politiquement de distinguer ces deux définitions, confondues en français dans le même mot, car cette confusion est la voie par laquelle s’exerce l’essentialisation de notre rapport au travail en attribuant une valeur universelle à une institution historiquement et socialement située, et donc pouvant faire l’objet d’une lutte transformatrice.

Cette ambiguïté sémantique est particulièrement problématique en ce qui concerne l’activité de production d’œuvres car, dans l’état actuel du champ, l’écart entre ces deux définitions du travail y est abyssal. La valorisation économique de l’activité artistique se réalise principalement par la vente des œuvres, l’institution actuelle du travail excluant ainsi de cette reconnaissance tout ce qui a trait à la conception matérielle ou intellectuelle, à la préparation des expositions ou à la communication, comme les conférences ou les entretiens, etc., et cette liste n’est pas exhaustive. Cette définition très restrictive du travail paraît d’autant plus arbitraire et obsolète que le périmètre des activités pouvant entrer dans le champ de la production artistique n’a jamais été historiquement aussi vaste. Il est même potentiellement illimité avec l’avènement des théories avant-gardistes, qui se sont imposées comme le paradigme dominant de l’art contemporain depuis l’après-guerre [5]. Reposant sur l’affirmation d’un principe d’équivalence entre «l’art et la vie», elles permettent en effet de considérer toute activité ou expérience comme pouvant théoriquement faire œuvre. Il s’agit là d’un tournant conceptuel décisif, au sens d’un «effet cliquet» rendant impossible un retour aux conceptions antérieures de la pratique [6]: cette institution du travail est donc en contradiction radicale avec les fondements théoriques mêmes de l’activité. En questionnant les limites de l’art, les propositions esthétiques des avant-gardes questionnent en même temps la notion de travail elle-même. Si ces propositions esthétiques n’ont pour l’instant pas connu de traduction institutionnelle, le changement durable des pratiques qu’elles ont induit constitue peut-être un terrain propice à l’émergence de nouvelles formes de mobilisations, au-delà des cercles traditionnellement politisés.

Aliénations du travail émancipateur

Ce décalage entre postulats théoriques, pratiques concrètes et réalité institutionnelle est comparable, à bien des égards, à l’injonction contradictoire entre objectifs et moyens, propre à la rhétorique managériale et dont on sait les dégâts massifs qu’elle provoque [7]. En effet, alors que l’activité de production d’œuvres dans le champ des arts plastiques est particulièrement disqualifiée économiquement, elle fait en même temps l’objet d’une sacralisation symbolique ostensible, héritée de représentations et de traditions philosophiques parfois très anciennes et assez univoques malgré les différences d’époques et d’orientations politiques [8]. Ces représentations, qui font du travail artistique une activité ontologiquement épanouissante, désintéressée, singulière, innovante [9], résultent d’une stratification historique de longue durée qui se cristallise au XIXe siècle en s’opposant au modèle du travail bourgeois. En se définissant contre la figure du bourgeois, véritable repoussoir omniprésent dans la littérature et les théorisations de l’époque, l’artiste s’oppose également à la forme de travail qu’il instaure lors de la révolution industrielle. Bien qu’éminemment complexes et contradictoires [10], les différentes composantes du mouvement romantique ont pour point commun de définir la pratique artistique comme antagoniste à la fois de la mécanisation usinière, de la subordination salariale [11] et de l’esprit d’accumulation propre à la pratique de la valeur capitaliste. L’artiste devient ainsi l’antithèse exacte du·de la travailleur·euse,

6. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2014.

7. Voir notamment Christophe Dejours, *Souffrance en France. La banalisation de l’injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998; Éric Beynel (coord.), *La Raison des plus forts. Chroniques du procès France Télécom*, Paris, Éditions de l’Atelier, 2020.

8. En allant de Platon à Arendt, en passant par Marx.

9. Cette dichotomie se structure selon des couples d’oppositions de valeurs qu’Ève Chiapello a organisés dans un tableau synoptique: voir Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.

10. Alain Vaillant, *Qu’est-ce que le romantisme?*, Paris, CNRS éditions, 2016.

11. Comme l’a montré Claude Didry, le système salarial s’impose progressivement contre le marchandage au cours d’un siècle de luttes; voir Claude Didry, *L’Institution du travail. Droit et salariat dans l’histoire*, Paris, La Dispute, coll. «Travail et salariat», 2016.



Laurent Marissal, *Museum on Strike [action syndicale picturale: provoquer la première grève* de l'histoire du musée Gustave-Moreau pour rendre visible l'invisible, augmenter l'espace (de pause) et réduire le temps (de travail)]*, photographie argentique, 18×11 cm, mercredi 24 juin 1998, Paris
** Faire grève c'est déjà peindre, Painterman pinxit 2021*

positionnement allant jusqu'à la provocation dandy dont Alfred de Vigny propose une formulation paradigmatique dans sa préface à *Chatterton* (1834): «il a besoin *de ne rien faire*, pour faire quelque chose en son art[12]».

À défaut d'avoir pu conquérir des droits, le plasticien (ou la plasticienne) doit donc aujourd'hui jongler avec l'existant juridique. Pour qu'il (ou elle) puisse survivre économiquement, l'engagement dans une polyactivité mêlant différentes formes de travail dégradées est quasiment la règle[13]. La multiplication d'expositions sur ce thème du «travail» depuis approximativement le début des années 2000 est révélatrice de cette condition sociale et de la prévalence du paradigme avant-gardiste, tout en soulignant ironiquement la violence de l'institution du travail actuelle par l'écart patent entre le contenu critique des œuvres et les conditions matérielles d'exposition. La situation du plasticien (ou de la plasticienne) est ainsi marquée par une disparité entre les différentes espèces de capital dont il (ou elle) dispose, son capital économique étant généralement en discordance avec l'importance de son capital scolaire, social et symbolique. Cet «habitus clivé[14]» est fréquemment source de tensions individuelles qui devraient logiquement induire une politisation réactionnelle. Disposant de moyens subjectifs d'objectivation, les plasticiens et plasticiennes constituent ainsi la forme paradigmatique d'une classe révolutionnaire au sens wébérien du terme, or ce champ reste marqué par la faiblesse de ses processus de politisation. On peut alors s'interroger sur les causes historiques d'un paradoxe peut-être contredit par l'émergence des mobilisations actuelles.

Embryons de revendications sur le travail artistique

La relation entre activité artistique et engagement politique est elle aussi très complexe et ambivalente, et nous ne pourrons ici que tisser quelques fils essentiels au déroulement argumentatif. Sans revenir en détail sur cette histoire longue, il faut souligner que, là encore, le XIXe siècle représente un moment séminal pour la compréhension des enjeux actuels. Cette période est traversée par un débat continu entre les théories dites de «l'art pour l'art» et les partisans d'un «art social[15]», débat qui porte sur l'autonomie des questions formelles par rapport aux enjeux sociaux. Sans prétendre épuiser un sujet complexe qui reste d'actualité, nous pouvons simplement noter que les représentants et représentantes de l'autonomie formelle ont été les gagnants et gagnantes de l'Histoire et ont imposé, pour le dire sommairement, une vision de l'artiste conservant une distance esthétique de bon aloi avec les questions politiques. Même de nos jours, qualifier une œuvre de «politique», et encore plus de «militante», revient plus ou moins implicitement à lui dénier une valeur esthétique «pure»: sans que ce soit un jugement définitivement disqualifiant, cela tend tout de même à l'écarter des secteurs symboliquement et économiquement dominants de l'art contemporain. La structure économique elle-même se fonde sur le principe de la signature individuelle et produit une distribution monétaire extrêmement inégalitaire l'apparentant à un *winner-take-all-market*[16] qui, combinée à l'absence marquée de protection sociale, engendre un état de concurrence généralisée presque idéal-typique du néolibéralisme[17]. Ce refus conscient de la politisation auquel s'ajoutent les effets de la superstructure économique a conduit les artistes de ce champ à ne pas s'associer pour revendiquer des droits spécifiques, et donc à ne pas en obtenir.

C'est ainsi qu'historiquement les mobilisations d'artistes ont majoritairement porté sur des luttes extérieures à leur champ social. À titre d'exemple, nous pouvons citer la mobilisation aux États-Unis contre la guerre du Vietnam[18], ou en France celle du Front des artistes plasticiens contre le régime Pinochet, bien que des enjeux plus spécifiquement liés au monde de l'art fassent partie également de leurs objets de lutte. Dans une action d'occupation restée dans les mémoires et qui vit les plasticiens s'affronter directement à la police, le FAR a ainsi fait temporairement fermer l'exposition organisée au Grand Palais en 1972. Dénonçant «les artistes au service du capital» et contestant la sélection proposée, cette mobilisation a mis en avant des revendications inédites portant sur les conditions matérielles d'existence des plasticiens, en assimilant ce type d'exposition à une mascarade publicitaire inféodée au pouvoir politique. Ces critiques ne connurent cependant pas de suites concrètes ou d'étayages théoriques ultérieurs, l'exposition rouvrant quant à elle huit jours plus tard en

12. Alfred de Vigny, «Dernière nuit de travail», préface à *Chatterton*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 29.

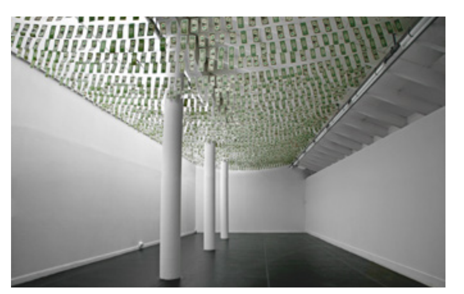
13. Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

14. Pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu.

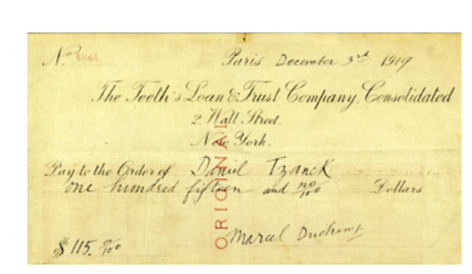
15. Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Art et société», 2014.

16. Expression reprise aux économistes Robert H. Frank et Philip J. Cook pour décrire la tendance contemporaine à l'extrême concentration des richesses; voir Robert H. Frank et Philip J. Cook, *The Winner-Take-All Society. Why the Few at the Top Get So Much More Than the Rest of Us*, New York, Penguin Books, 1995.

17. Dans un essai qui a fait date, Pierre-Michel Menger a analysé ce parallèle entre monde de l'art et néolibéralisme; voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. «La république des idées», 2002.



Gianni Motti, *Moneybox*, 2009, vue de l'installation au centre d'art contemporain la Ferme du buisson, Noisiel



Marcel Duchamp, *Chèque Tzanck*, 1919, encre sur papier, 21×38,2 cm

Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum



Art en grève, *Salaire à vie pour toustes*, 2021, banderole

présentant la plupart des avant-gardes de l'époque. En revendiquant un statut de «travailleur de l'art» et en proposant un mode de gestion plus démocratique des musées de la ville de New York, les occupations de 1969 de l'*Art Workers' Coalition* se sont accompagnées quant à elles de théorisations critiques plus élaborées, sans aller toutefois jusqu'à remettre en cause de façon systémique l'organisation économique qui attribue à certains le monopole de la diffusion des œuvres.

L'émergence d'une nouvelle politisation?

En octobre 2019 est né en France le mouvement Art en grève, qui a employé pour la première fois dans un tract l'expression «travailleur·euse·s de l'art» afin de désigner non seulement les artistes plasticiens et plasticiennes, mais aussi l'ensemble des acteurs et actrices qui concourent à l'existence des champs culturels. Il n'est pas anodin que l'acte de naissance de ce mouvement soit un appel à se joindre à la mobilisation contre la réforme des retraites, revendiquant ainsi une condition commune avec l'ensemble des travailleur·euse·s, tout en se positionnant en faveur d'un système qui assure une continuité des revenus hors de l'emploi. Décentralisé et autogestionnaire, le mouvement a rapidement essaimé en de nombreux groupes de réflexion et d'action sur tout le territoire, signe que la contestation du fonctionnement actuel du champ des arts plastiques est de plus en plus présente dans les esprits. Beaucoup d'initiatives sont ainsi apparues ces dernières années et, sans être exhaustif, nous pouvons mentionner le collectif La Buse[19], qui lie la question des conditions d'exercice du métier à une réflexion de fond sur la notion de travail. Le Syndicat des travailleurs artistes-auteurs, nouvellement créé, met en avant le caractère intersectoriel des luttes et revendique une continuité du salaire par la mise en place d'une intermittence. Le fait qu'une structure ancienne comme le SNAP-CGT[20] connaisse un regain de vigueur est également le signe d'une politisation croissante du champ. Par ailleurs, le mouvement ne se réduit pas aux frontières françaises, et nous pouvons citer à titre illustratif des collectifs comme Wages for Wages Against en Suisse[21] ou M.É.T.A.L.[22] en Belgique.

Il est bien sûr difficile de définir le sens de mouvements différents dans leurs inspirations et revendications, d'autant que, pour la plupart, ils ne sont pas structurés comme des organisations politiques conventionnelles. Cependant de cette diversité émerge un sentiment convergent, celui d'un ras-le-bol systémique et d'une volonté de mettre «en grève» le fonctionnement d'un champ qui asservit la production artistique à un marché tout aussi précarisateur qu'asséchant esthétiquement. Une action symptomatique de ce lien entre différents niveaux de revendication a eu lieu lors du vernissage de la soixante-neuvième édition de Jeune Création en 2019: une vingtaine d'artistes faisant partie de l'exposition ont interrompu l'inauguration par le déploiement d'une banderole et la lecture d'un texte qui liait précarisation du travail, financiarisation du champ de l'art et processus de gentrification.

Parmi cette diversité de revendications, dont certaines sont anciennes, le caractère paradoxal du concept de «grève d'artistes» invite à questionner le sens de cet inédit historique. La notion de grève est en effet née avec l'essor de la grande industrie et désigne originairement un mode d'action ouvrier lié au contrat de travail. Faire grève, c'est en principe déroger à un contrat impliquant la subordination: les artistes n'ont pas de contrat de salarié et n'en veulent généralement pas car cette aspiration à la liberté demeure un ressort essentiel de l'engagement dans des carrières incertaines. Ce désir de «grève», visiblement décorrélé de ses conditions de possibilité habituelles, peut alors s'envisager d'une manière différente qui, si elle concerne un champ social très restreint, est peut-être décisive conceptuellement.

Repenser le travail grâce à l'activité artistique

Si l'avènement du droit d'auteur (ou d'autrice) a constitué un progrès indéniable au XVIIIe siècle en posant l'auteur (l'autrice) comme producteur (productrice) de valeur et en lui permettant ainsi de faire contrepoids au système mécénal, il peut aujourd'hui être considéré comme un frein à la démocratisation du travail dans les champs culturels. Le rapport de l'activité artistique au marché relève en effet d'un paradoxe historique puisque, si ce dernier a au XIXe siècle libéré les artistes des normes esthétiques de l'Académie, il peut aujourd'hui être considéré comme formatant les pratiques. Par ailleurs,

18. Violaine Roussel, *Art vs war. Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po, 2011, partie II: «Maccarthysme, Vietnam et Irak. Quels héritages militants?», p. 87-145.

19. www.la-buse.org

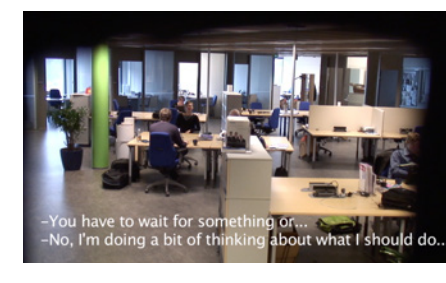
20. Syndicat national des artistes plasticien·ne·s de la Confédération générale du travail.

21. www.wagesforwages against.org

22. Mouvement des étudiant·e·s et travailleur·euse·s des arts en lutte.



Art en grève, action au vernissage de la soixante-neuvième édition de Jeune Création, 2021, photographie



Pilvi Takala, *The Trainee,* 2008, installation video multicanal, 13 min 52 s



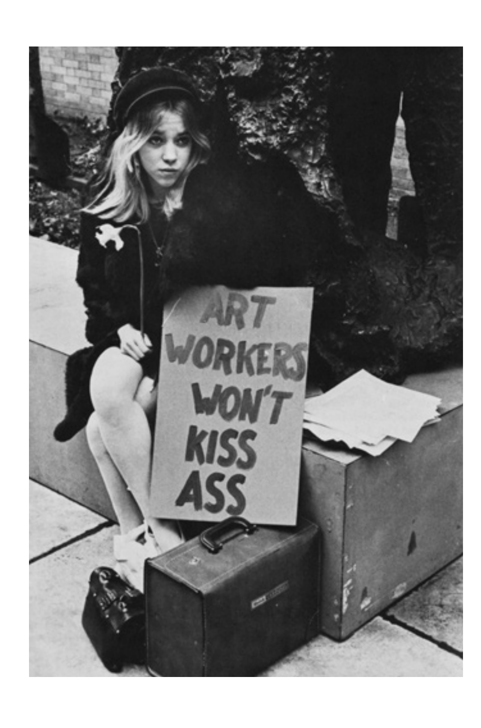
Claudia Triozzi, *La Prime 2008*, 2008, vidéo, 10 min 16 s

les valeurs artistiques d'émancipation se sont diffusées à l'échelle de la planète, au-delà des seuls secteurs culturels, tout en étant largement récupérées par la forme néolibérale du capitalisme. En étant le lieu de stratégies spéculatives croisées entre une oligarchie de grands collectionneurs et les grandes institutions publiques de la culture, le marché de l'art international est à l'image de la financiarisation de l'économie. Pour autant, si cette récupération symbolique a pu fonctionner aussi efficacement, c'est qu'elle joue de manière perverse sur un ressort assez universel de l'être humain: l'aspiration à une émancipation par le travail, c'est-à-dire le besoin de trouver la meilleure adéquation possible entre utilité sociale et nécessité personnelle.

La maîtrise des fins et des moyens de son activité constitue le point nodal de cet idéal émancipateur. Sans rejouer les idéalisations que l'on s'est attaché à déconstruire à propos de l'activité artistique, force est de constater que celle-ci n'a encore aujourd'hui de sens qu'en reposant sur un principe d'autonomie très affirmé, à la fois objectivement par rapport aux enjeux théoriques de l'activité et subjectivement par les modes d'engagement qu'elle suscite. Tout en gardant cette aspiration à l'indépendance, les mobilisations actuelles ont effectué un tournant conceptuel qui pourrait s'avérer décisif politiquement: alors que les revendications historiques du champ de l'art, comme celles qui s'inscrivent dans la lignée de l'art social au XIXᵉ siècle ou celles qui sont issues des avant-gardes du XXᵉ siècle, ont lié indissociablement enjeux esthétiques et sociaux, les mouvements contemporains se sont débarrassés de cette mythologie de la transformation du monde par l'art en affirmant que, bien loin de niveler les singularités, un statut protecteur commun constituait le moyen concret de préserver la diversité des pratiques. Libéré (ou libérée) de ces fausses pudeurs aristocratiques, l'artiste peut alors s'affirmer en tant que travailleur·euse sur le plan juridique, tout en conservant le rapport le plus autonome et le plus autotélique possible à son activité.

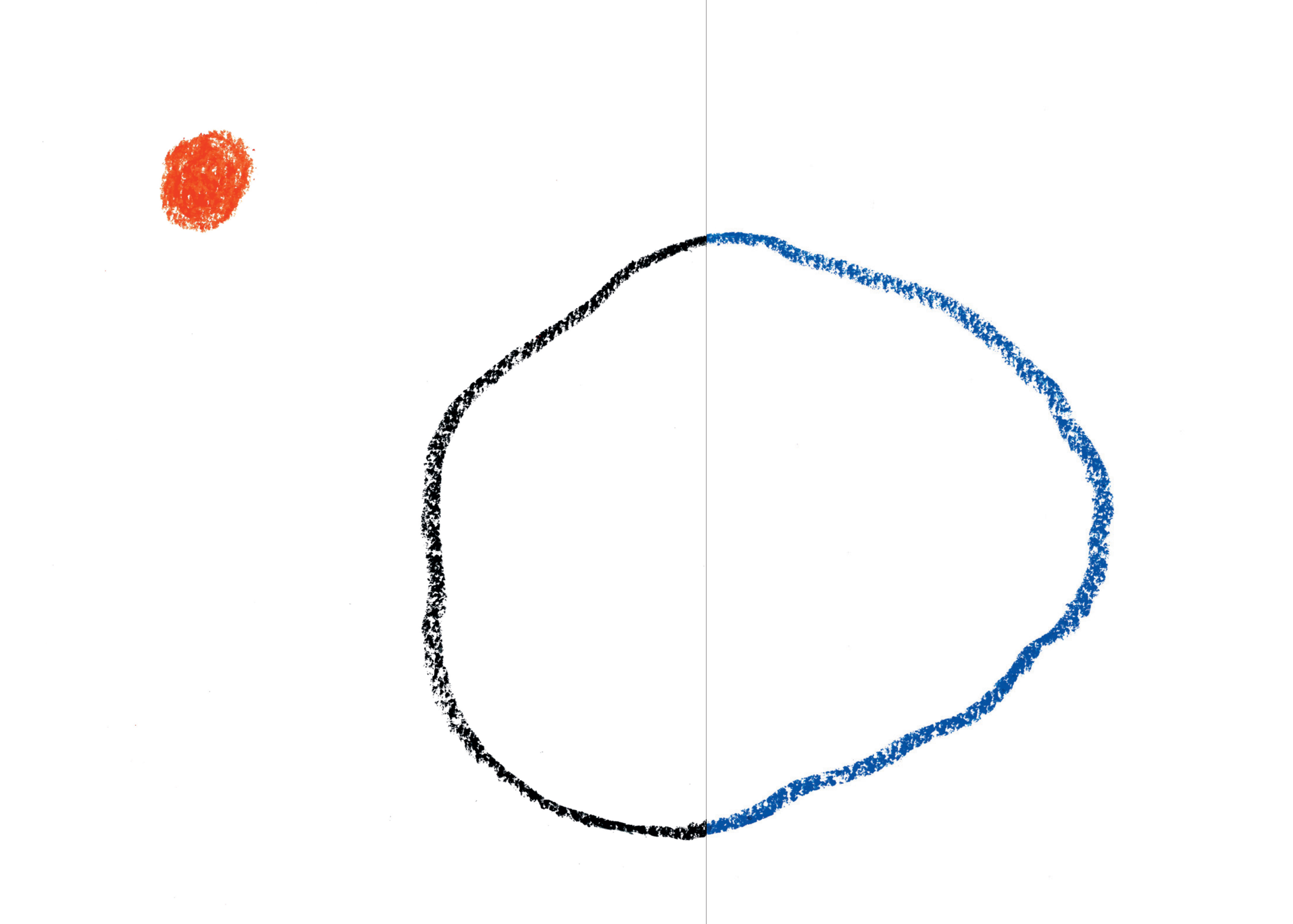
S'autoriser à revendiquer des droits tout en préservant son indépendance fait directement écho aux analyses historiques de Bernard Friot qui montrent qu'un salaire sans subordination a été instauré dans de vastes proportions dans l'immédiat après-guerre, avec la mise en place de l'assurance maladie, de l'assurance chômage ou du système des retraites. Une autre pratique de la valeur sous forme de salaire socialisé a ainsi émergé en quelques années et représente toujours une part importante de la production économique nationale. Cette vision de l'économie, réaliste en tant qu'elle reconnaît l'individu comme seul producteur de valeur, a ainsi démontré sa viabilité et son efficacité. À partir de ce principe, il est alors logique de penser le revenu comme attaché à la personne et non plus à un poste de travail, et donc de revendiquer un droit inconditionnel au salaire. Dans le secteur des arts vivants se sont mises en place les prémices d'une distinction entre salaire et emploi grâce au système de l'intermittence, bien que sa lecture officielle reste marquée par l'idéologie dominante du travail. Les producteurs et productrices d'œuvres dans le champ des arts plastiques se retrouvent pour leur part dans une situation paradigmatiquement catastrophique, à la croisée de toutes les dérives du néolibéralisme: toutes et tous sont privés des protections liées au salariat et la partie extrêmement limitée de leur activité reconnue comme du travail doit passer sous les fourches caudines d'un marché fortement inégalitaire et éliminatoire, puisqu'on estime que moins de 1% des artistes sortant d'écoles d'art pourront vivre de la vente de leurs œuvres.

Comme nous l'avons vu de manière très succincte, cette situation provoque une politisation inédite dans un champ historiquement peu enclin aux mobilisations collectives. Face à la radicalité de la désaffiliation néolibérale, la réponse radicale du salaire à vie semble convaincre un nombre de plus en plus grand d'acteurs et d'actrices de ce champ. Certes ces mouvements demeurent encore minoritaires à l'échelle de l'ensemble du monde de l'art, et par ailleurs d'immenses problèmes théoriques et pratiques liés à l'instauration d'un salaire à vie dans le domaine culturel restent à résoudre, notamment la question des modalités de qualification d'une activité que son histoire spécifique rend particulièrement résistante aux formes objectives d'évaluation. Il serait cependant assez ironique que, par un retournement dont l'Histoire a le secret, le monde de l'art contemporain se réapproprie ces valeurs d'émancipation dont il a été dépossédé par le capitalisme et convertisse son état actuel d'arrière-garde politique du travail en lieu d'élaboration d'un rapport renouvelé à celui-ci.



Art Workers' Coalition, *Protester*, New York, 1969, photographie

Page suivante: Héloïse Bariol, *1=2*, 2021



Looking for MacGuffin*

Fiona Vilmer

Parmi les objets cinématographiques, il en est un qui traverse l'histoire du cinéma avec récurrence, sous la forme d'un élément concret, parfois d'une abstraction, plus rarement d'un être humain. Peu importe sa nature, qu'on le voie ou non, il serait un prétexte d'évocation pour planter le décor de la narration et « faire monde » en conditionnant l'attitude des personnages le temps de l'intrigue. Si l'on se penchait un peu plus sur son véritable statut, on s'apercevrait de son ambivalence: la fiction tout entière n'existerait pas sans lui, mais, paradoxalement, on l'oublie vite ou on ne le voit jamais. Pour autant, le fait de s'interroger sur sa présence – ou son absence – satisfait celles et ceux qui recherchent le sens absolu, une explication factuelle ou une théorie. Ramenée au champ de l'art, cette fonction qui s'oublie se suffirait à elle-même, si bien que tout ce qui en découle en constituerait le dépassement, regardé comme un excès contenu dans la forme et dans les comportements que l'on y projette. Héloïse Bariol, Antoine Duchenet, Marianne Dupain et Paul Lepetit n'ont *a priori* pas grand-chose en commun, si ce n'est une certaine quête lancinante de l'objet; qu'il soit anecdotique, effacé par la forme, indice d'une réflexion sociale et culturelle plus étendue ou fiction intuitive, il serait tout autant le point de départ que le point d'arrivée.

Les objets d'Héloïse Bariol prolongent la fonction à travers la céramique utilitaire. Détachée de la sculpture, elle recherche par la matière raboutée une praticité dans la forme: pichets, serre-livres, tabourets, assiettes s'installent dans le quotidien comme objets passeurs. Elle éprouve ainsi pour le médium une fascination qui est celle non pas d'une artiste qui regarde de la poterie mais d'une artiste devenue potière. Le geste guidé par la forme déploie à la surface une picturalité qui semble se lier à l'histoire de l'abstraction, tout en marquant une distanciation à l'égard celle-ci.

* Le MacGuffin existe depuis les débuts du cinéma, mais on doit l'expression à Alfred Hitchcock qui en parle pour la première fois en 1939. Puis en 1972, lors d'une interview, il définit ce qu'est, selon lui, un MacGuffin: «*a MacGuffin you see in most films about spies. It is the thing that the spies are after, the thing that the characters on the screen worry about, but the audience don't care*» («un MacGuffin, c'est ce que l'on voit dans la plupart des films d'espionnage. C'est la chose que les espions recherchent, la chose dont les personnages à l'écran s'inquiètent, mais dont le public se moque»).



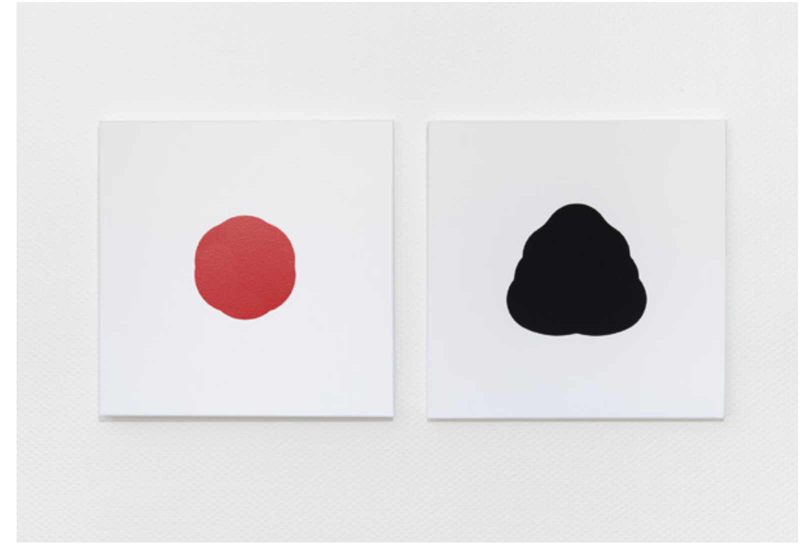
A


B

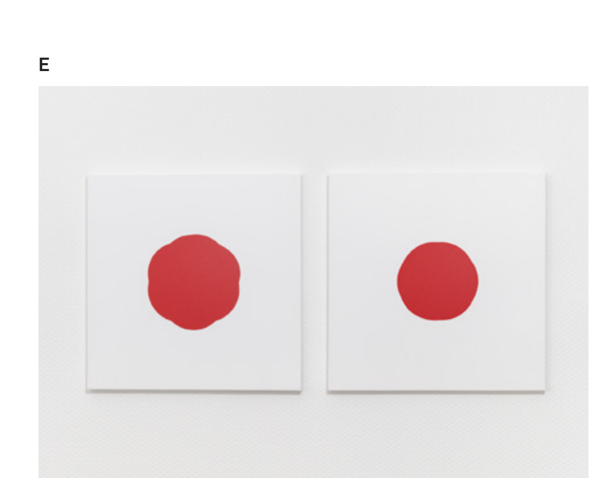

C


D

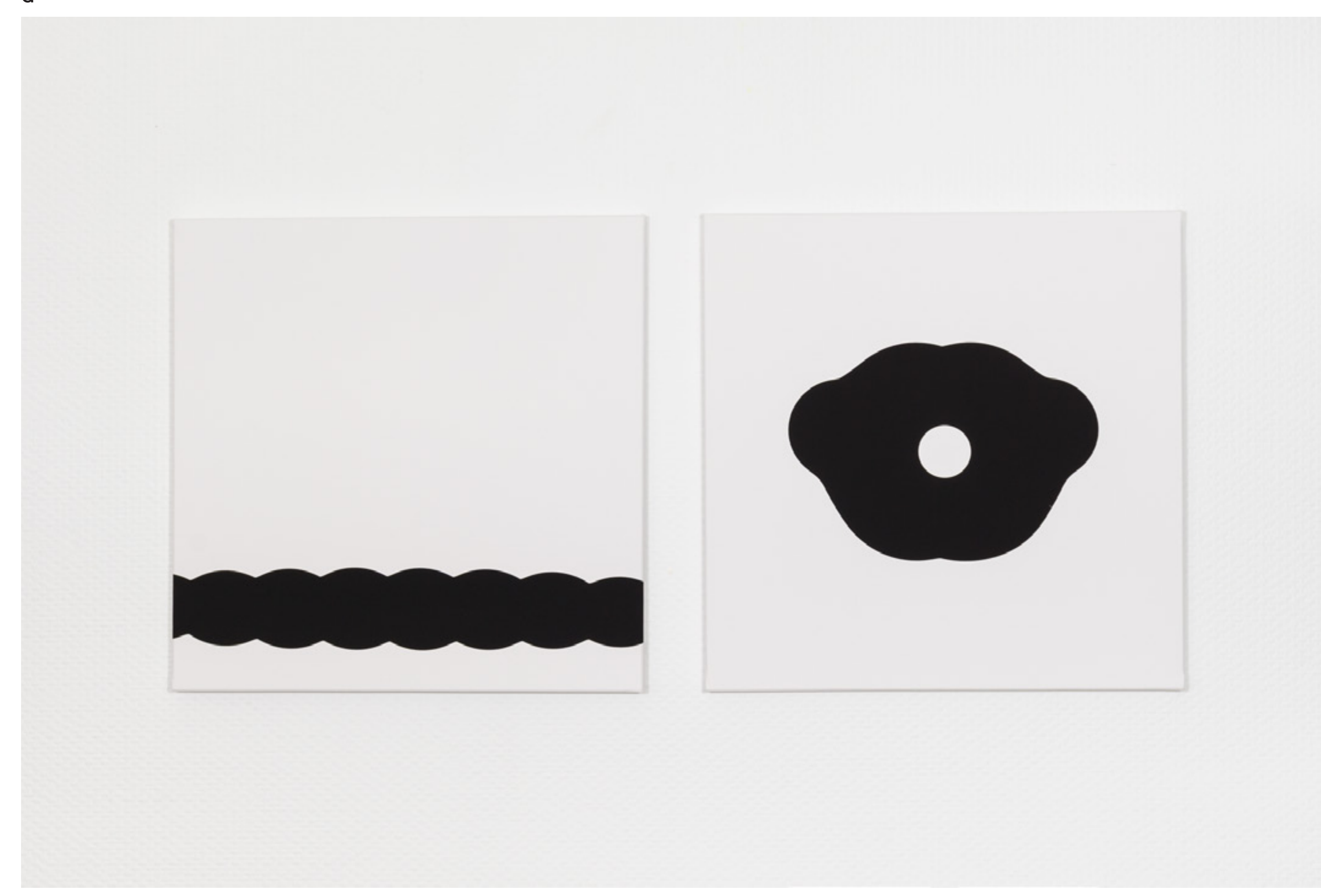
F



E



G



Au moment de la cuisson, la flamme laisse son empreinte et révèle ce dialogue. Le rythme de sa production devient le catalyseur d'une pensée où le va-et-vient entre différents milieux ouvre les possibilités matérielles de la céramique autant qu'il est vecteur d'expériences collectives renouvelées.

Si le modernisme liait sans ambiguïté les formes à la fonction dans un but utopique ou plus réaliste, l'époque suivante a quant à elle abandonné cette clarté pour en pénétrer les failles et les styliser[1]. L'ère de l'objectivation des formes serait alors le symptôme d'un environnement envahi d'objets (et d'images) soignant leur propre accumulation de signifiants et de signifiés. Il s'agirait, en se réappropriant cette profusion par l'objet, par ses lignes, son aspect et son utilité, de déclencher des glissements de fonctionnalités et de gestes que l'objet d'art ne paraphrase pas mais crée[2] pour (dé)construire un monde à partir de ce que l'on est tenté d'accepter par défaut. Ici, Antoine Duchenet détourne l'objet, déjà devenu autre chose, motif de la toile ou, à l'inverse, sa réserve. Tout semble à plat, découpé sur le même plan. Quel que soit l'objet (ou la chose)[3], il est inutile de l'identifier; sa désignation passe par l'envers, par son abstraction qui lui confère sa texture. Dans la série « Aperture » – ce terme désignant autant l'ouverture de l'objectif photographique que celle, phonétique, de la bouche –, par absorption ou reflet dû à un minutieux travail sur les couches (que les images aplatissent, là encore), les géométries successives deviennent une rhétorique. La potentialité de l'objet dissous dans la forme s'insère dans sa propre virtualité comme une ombre.

L'appropriation du vernaculaire et de sa complexité dans le monde matériel, par le miroir déformant de l'art, engage les objets dans un réel transformé par légers déplacements, suffisamment pour que ces objets s'immiscent dans un nouvel espace imaginaire où le désir semble nous lier à eux. Mais, inanimés, ils ne peuvent pas parler, rêver ou planifier le futur[4]; ils habitent alors une fiction des comportements qui doivent être performés mentalement[5], les renvoyant à l'art, et écartant de fait une utilisation possible. Marianne Dupain s'y intéresse par le prisme du sport. Ses sculptures exposées en plein air[6] reprennent une grammaire issue de la culture physique qui induit une notion de performance éventuelle. Quand les matériaux de ce vocabulaire sont inversés, la fonction s'effrite. Un podium s'érode naturellement sous deux pieds gauches, une piscine sans eau devient une matière brute sur du gazon, par un effet d'optique la ligne d'arrivée représente un décor montagneux.

1. Emanuele Quinz, «A Slight Strangeness», dans Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz (dir.), *Strange Design – From Objects to Behaviours*, Forcalqueiret, It: éditions, 2016, p. 11-43.

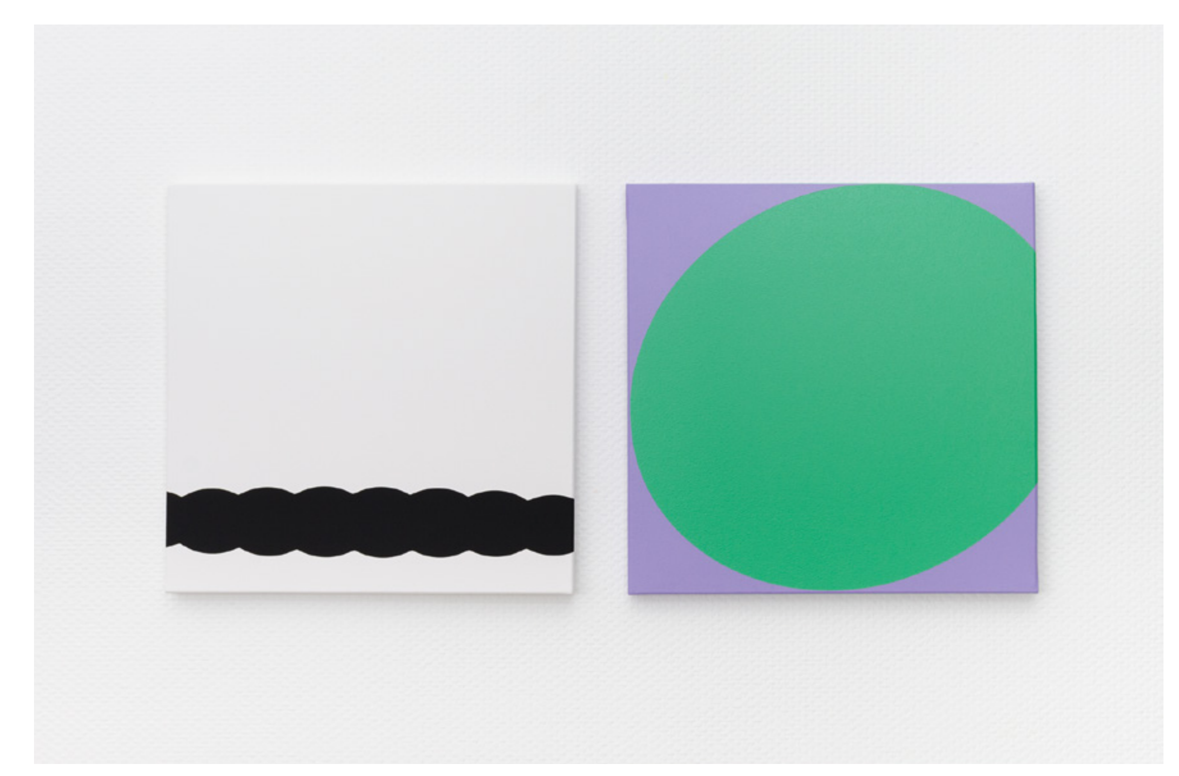
2. Isak Nilson et Erik Wikberg (dir.), *Artful Objects: Graham Harman on Art and the Business of Speculative Realism*, Experiments in Art and Capitalism, vol. 1, Londres, Sternberg Press / Stockholm, Stockholm School of Economics, 2021, p. 25.

3. Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2011.

4. Isak Nilson et Erik Wikberg, *op. cit., p. 56.*

5. Anthony Dunne et Fiona Raby, «Complicated Pleasures», dans Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz, *op. cit.*, p. 164-168.

6. À l'occasion de l'exposition *Dernier Kilomètre*, un parcours de sculptures proposé, à l'issue d'une résidence organisée par le FRAC Normandie Caen et le pôle muséal de Lisieux, dans le parc du château-musée de Saint-Germain-de-Livet (Calvados).



H

I





J



K

N



M





L

O

Les œuvres, en faisant référence à plusieurs réalités, recouvrent des statuts comme des formes qui ne se laissent pas définir clairement, mettant volontiers en doute l'imaginaire et les représentations initiales de l'objet. Elles deviennent autonomes ou tentent de le devenir par distanciation de leur utilité déjà établie, y faisant allusion subrepticement par le geste de l'artiste qui les envoie vers l'abstraction de leur signe. Comme dans les sculptures de Paul Lepetit qui se teintent d'absurdité, qu'il s'agisse de personnages, de mobilier, de sculptures abstraites, le dessin a cette fois divagué, guidé par le geste. Par leur aspect séduisant et manufacturé, les « figures hésitantes » de l'artiste, comme il les qualifie lui-même, semblent faire état d'une fonction qui a échoué. Leurs corps poétiques et leurs postures contraintes les laissent suspendues dans un récit dont on ignore le fil narratif. En entretenant le doute sur leur nature d'objets ou de sculptures, elles cultivent un déséquilibre qui repousse l'explicite pour s'enchevêtrer dans nos propres rêveries. Doucement incohérentes, elles existent presque par aberration, comme potentialités dans l'espace imaginaire de nos comportements.

Enfin, après avoir dit tout cela, nous ne savons toujours pas très bien à quoi renvoie le MacGuffin, et c'est peut-être là sa fonction essentielle. Les artistes s'emparent des objets, de leur présence et de leurs rôles ambigus, comme si, alors qu'ils conservent leur part d'énigme, seul comptait leur recouvrement.

Héloïse Bariol

A *Tabouret 3 pieds*, 2021, terre vernissée, 41 × 31 × 46 cm
B *Plateaux*, 2020, terre vernissée, ø 15 cm
C *Serre-Livres*, 2020, terre vernissée, 17 × 17 × 8 cm
D *Plat évidé rectangulaire*, 2020, terre vernissée, 38 × 50 cm

Antoine Duchenet

E *2A* et *E4*, 2020-2021, série «Aperture», acrylique sur toile polyester sur châssis bois, 40 × 40 cm
F *5A* et *M*, 2020-2021, série «Aperture», acrylique sur toile polyester sur châssis bois, 40 × 40 cm
G *Er.ST* et *Er.ST*, 2020-2021, série «Aperture», acrylique sur toile polyester surchâssis bois, 40 × 40 cm
H *Er.ST* et *O5*, 2020-2021, série «Aperture», acrylique sur toile polyester surchâssis bois, 40 × 40 cm

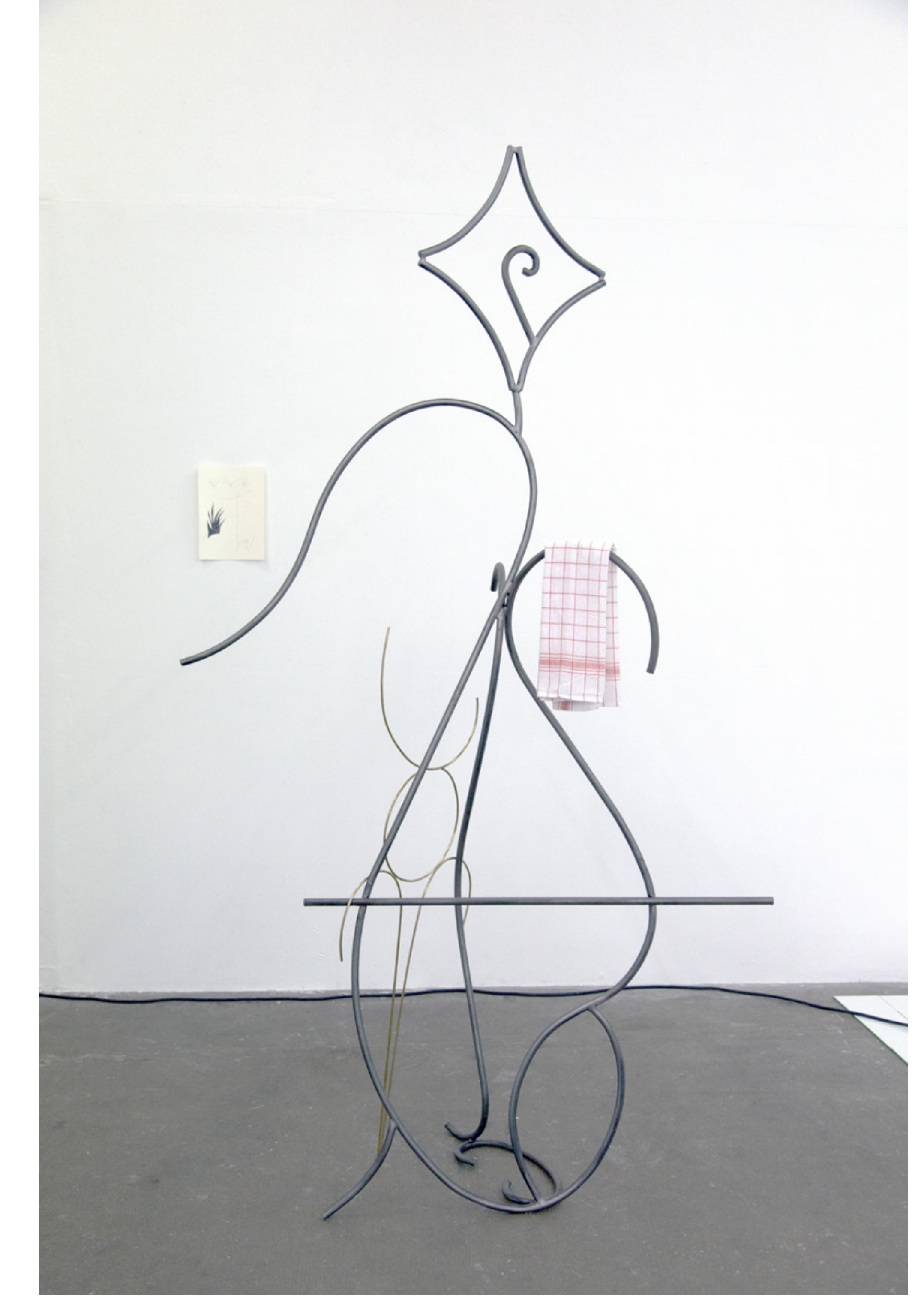
Marianne Dupain

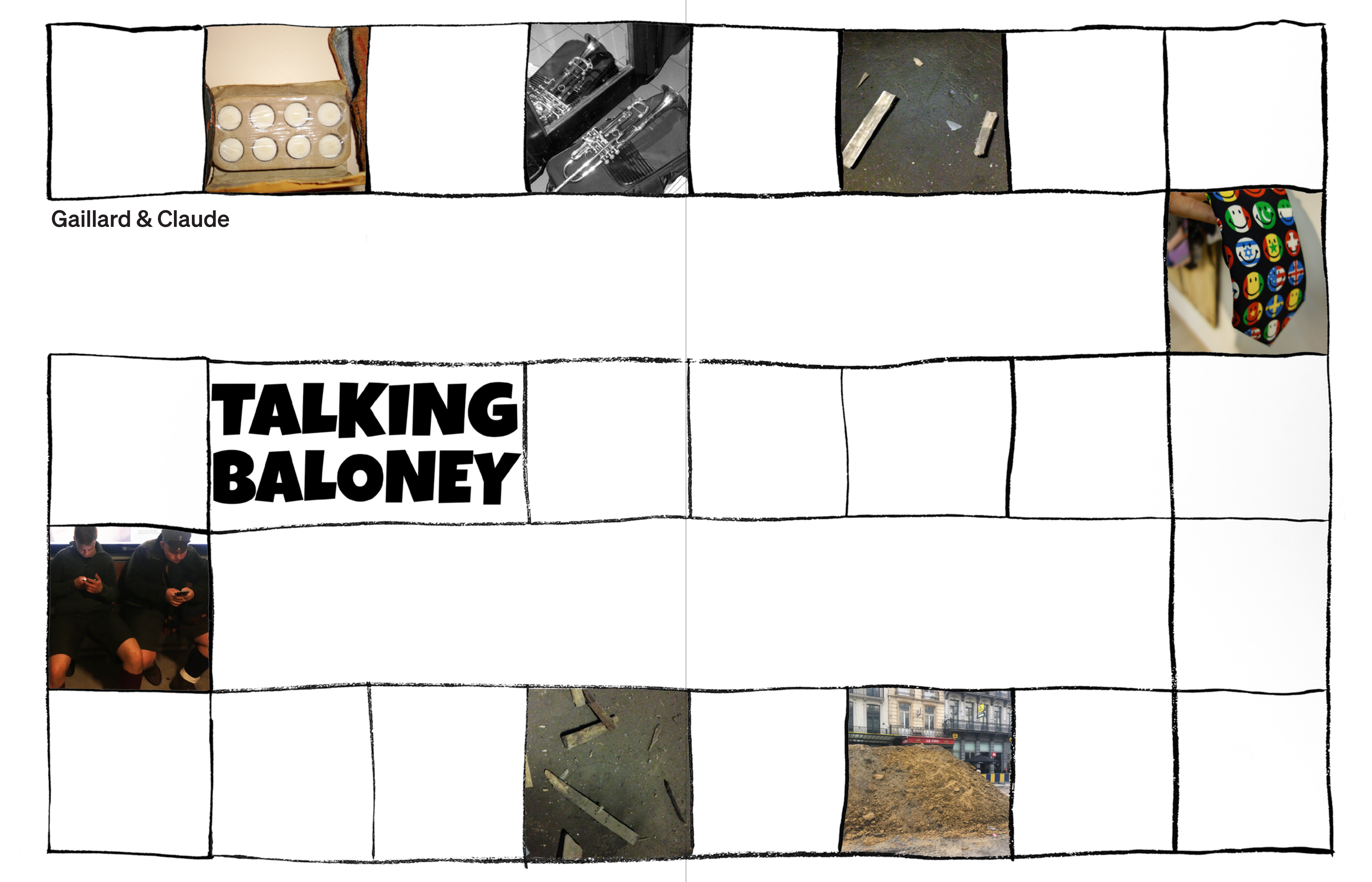
I *Face nord*, 2020, peuplier, sapin, graviers de construction, béton de chaux, aluminium, peinture, 340 × 160 × 70 cm
J *Apnée*, 2020, acier laqué, béton de chaux, poudre de marbre, pigments naturels, 130 × 130 × 150 cm
K *Mille Fois titré·e toujours malaimé·e*, 2020, béton de chaux, sapin, peinture, 210 × 140 × 90 cm hauteur
L *Deux Pieds gauches*, 2020, briques de terre crue, béton de chaux, ciment, 110 × 40 × 130 cm

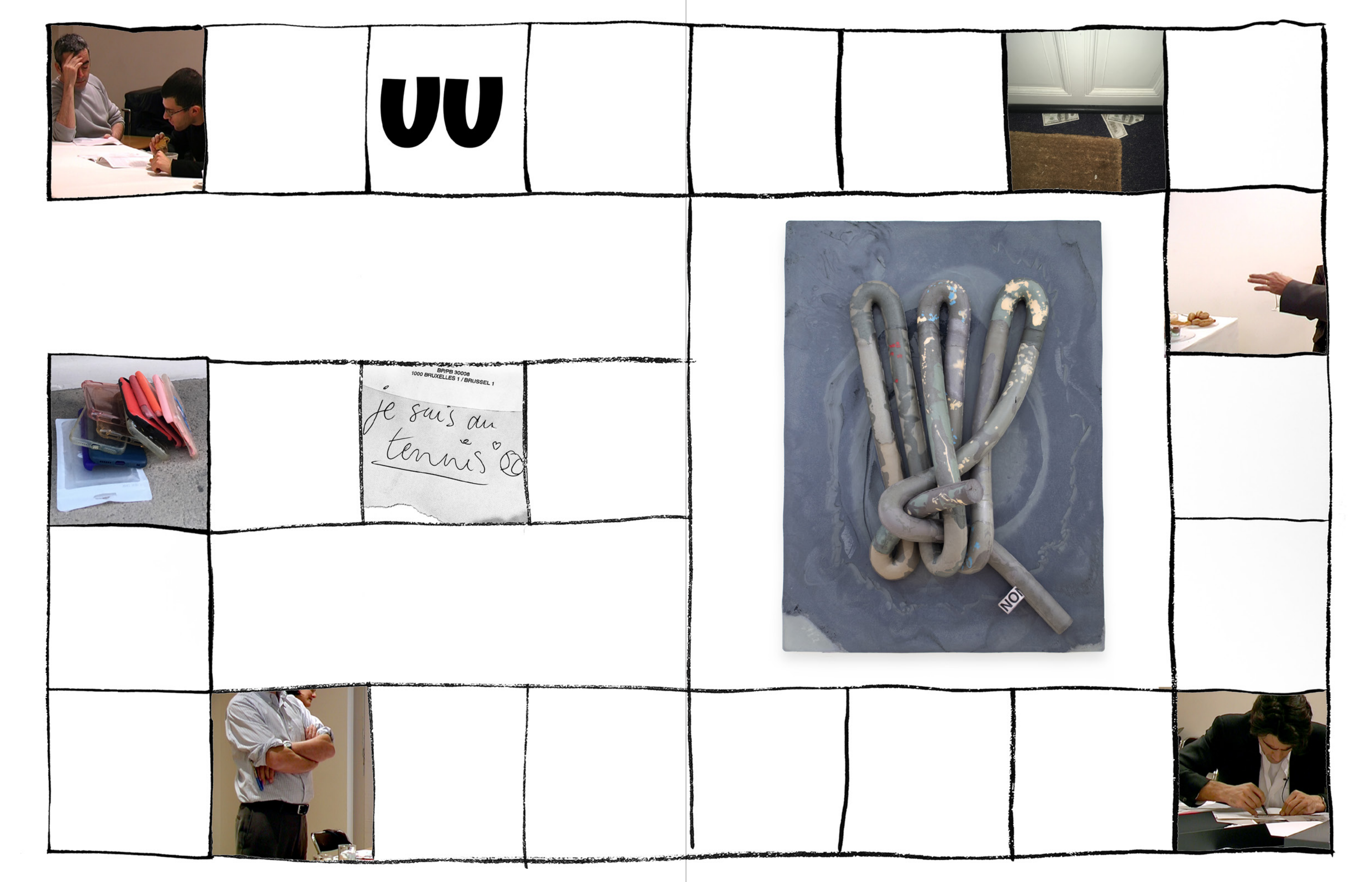
Paul Lepetit

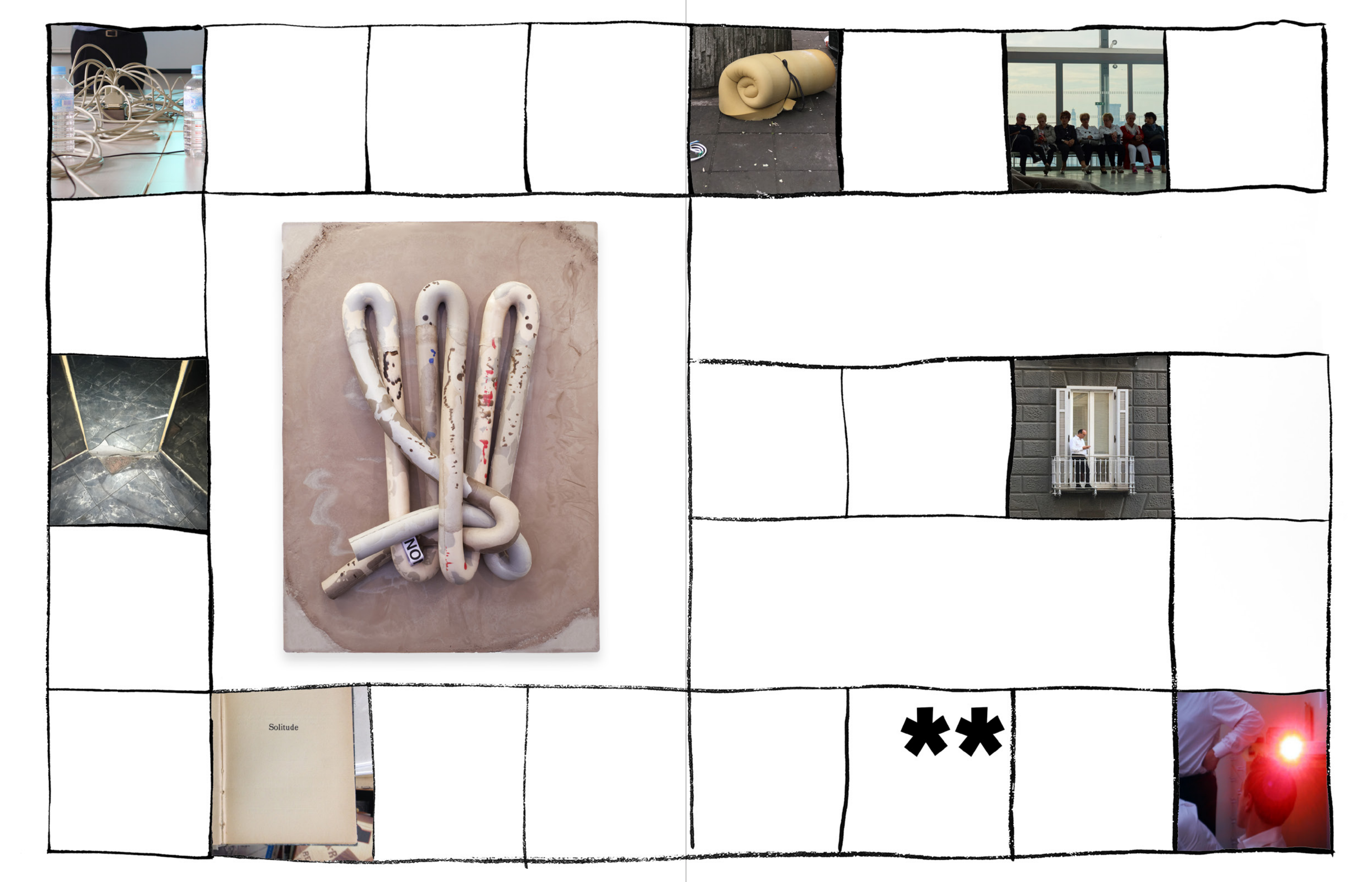
M *Tu t'endors et je reste éveillé*, 2020, métal, tissu, laiton, 181 × 70 × 62 cm
N *Ce garçon ne danse pas très bien*, 2020, métal, tissus, laiton, 210 × 69 × 74 cm
O *Mes bras étendent tes vêtements*, 2020, métal, tissus, laiton, 120 × 143 cm
P *Elle a tout le temps du monde pour elle*, 2020, métal, tissus, laiton, 227 × 137 × 30 cm

P




Gaillard & Claude
TALKING
BALONEY


UU
BP/PB 30008
1000 BRUXELLES 1 / BRUSSEL 1
je suis au
tennis
NO


Solitude
NO
**


Il vaut mieux paraître coupable
qu'impuissant, ces jours-ci.
OO
NON

Les collectifs d'artistes à l'époque contemporaine

Quelques éléments de synthèse sur l'histoire d'une notion

Émeline Jaret



Vue de l'exposition *Scusate, ma non abbiamo potuto aspettarvi* (Giancarlo Politi, Tullio Leggeri, Bruna Girodengo, Daniella Betta), réalisée avec le concours de l'agence readymades belong to everyone®, Galleria Massimo Minini, Brescia (Italie), 1992

Traditionnellement, la notion de collectif est utilisée de manière structurante pour l'écriture de l'histoire de l'art des XXe-XXIe siècles. Deux raisons principales semblent motiver cette habitude, à savoir d'abord la volonté de construire l'histoire de l'art à partir d'une certaine cohésion artistique qui justifierait l'esprit d'un temps ou d'une époque, puis celle de contrer une vision obsolète, et toutefois persistante, de l'art comme une activité qui serait avant tout solitaire. Le renouvellement récent des études sur la question, tant du côté de l'histoire que de celui de la sociologie de l'art, pointe la diversité des usages de la notion de collectif au cours des XXe-XXIe siècles, qui se perçoivent dans la diversité des termes employés. Si le collectif se révèle être récurrent pour l'étude de l'art, il n'en demeure pas moins qu'à chaque époque correspondent une pensée et une acception du collectif, dont les formes comme les critères de définition demeurent variables. Malgré cela, une constante perdure: celle du recours à l'idée de collectif – au-delà des fluctuations sémantiques – comme outil, tant pour la pratique et l'histoire de l'art que pour les politiques publiques récentes. Afin de rappeler les principaux éléments de définition du collectif d'artistes – contexte d'apparition, critères et formes –, cet article propose une mise en perspective historique de la tendance actuelle des pratiques de groupe et de leur perception.

Dans les quarante dernières années, les études d'importance à ce sujet sont majoritairement le fait de chercheuses et de chercheurs états-uniens[1]. En France, deux ouvrages, publiés dans les six dernières années, ont tenté de faire œuvre de synthèse en élaborant une définition stricte du collectif à partir des nombreux usages du mot[2]. Le premier est celui de Véronique Goudinoux, paru sous le titre *Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes* (2015)[3]. Au terme de « collectif », elle préfère celui de « regroupement » d'artistes, qu'elle caractérise comme « toute réunion dans un but déterminé, dont celui d'œuvrer à plusieurs, sous des formes diverses » et auquel elle associe celui de « collaboration », entendue comme « toute pratique ou œuvre réalisée à plusieurs[4] ». S'intéressant aux différentes formes de regroupements d'artistes, « à chaque fois qu'il est conçu comme tel, présenté par les artistes comme tel, énoncé comme tel; à chaque fois que des artistes décident de se regrouper pour telle ou telle raison, dans tel ou tel contexte[5] », Goudinoux en propose une histoire à partir de celle de ses dénominations. Elle détermine une liste non exhaustive « de mots signalant une mise en commun » : « atelier, école, colonie, coopérative, société, communauté, club, mouvement, groupe, équipe, collectif », auxquels a succédé celui de « collaboration[6] ». Dans la lignée de cette

1. La littérature sur les collectifs est majoritairement monographique, de nombreux ouvrages et catalogues portant sur un groupe ou un mouvement artistique spécifique. Parmi les synthèses parues, citons notamment Cynthia Jaffee McCabe (dir.), *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1984 ; Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001; Blake Stimson et Gregory Sholette (dir.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

2. Véronique Goudinoux, *Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015; Séverine Marguin, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019. Ces deux ouvrages citent notamment, parmi leurs sources, celui qu'a précédemment publié le groupe de recherches dirigé par René Passeron; voir René Passeron (dir.), *La Création collective*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1981.

3. Ce dernier essai de Véronique Goudinoux, qu'elle présente dans son introduction comme le premier d'une série de deux, s'appuie sur ses précédentes recherches. Voir Yves Brochard, Véronique Goudinoux et Jean-Étienne Grislain (dir.), *L'Art au pluriel : regard sur quelques pratiques artistiques collectives au XXe siècle*, Tourcoing, Lille, université Lille 3, département d'arts plastiques, 2000, 2002 (2 t.).

4. Véronique Goudinoux, *op. cit.*, p. 10.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 15.

recherche, *Collectifs d'individualités au travail* de Séverine Marguin (2019) prend le parti d'utiliser le terme même de collectif en ce qu'il lui paraît « suffisamment large pour embrasser différentes pratiques collectives de regroupement structuré d'artistes, autour d'une volonté commune prenant une dimension politique ou utopique[7] ». Employant le mot de collectif[8] à la fois comme concept et comme pratique, l'essai de Marguin vise à établir une sociologie des nouvelles formes de collectifs de travail, à partir de l'observation de ce qui, pour elle, en constitue le cœur, à savoir « la conciliation entre la subjectivation du travail artistique et l'implication en collectif[9] ». Partant de cette problématique, l'auteure livre une synthèse historique des collectifs d'artistes et aboutit à une liste qui complète celle qu'a précédemment dressée Goudinoux. Les diverses coopérations entre artistes deviennent ainsi des communautés, des mouvements, des fraternités, des cénacles, des colonies, des sociétés, des associations, des coopératives, etc., pour en arriver aux formes actuelles des « artistes-collectifs », des « ateliers-collectifs » et des « espaces-projets ». Ces deux dernières sont propres à l'époque contemporaine et mettent l'accent sur le *lieu* du collectif, qui a fait l'objet d'un intérêt renouvelé ces dernières années, ayant permis d'en forger une histoire et une analyse, à l'instar de l'enquête menée par Isabelle Mayaud (2019), dans laquelle elle choisit de parler de « lieux en commun » pour désigner les espaces de travail partagés par des artistes. Rappelant que « l'intermédiation collective *des artistes par et pour les artistes* » s'inscrit dans une déjà longue histoire, Mayaud commence son rapport par la liste, tout aussi longue, des dénominations qui coexistent aujourd'hui : « "Collectifs d'artistes", "Tiers-lieux", "Squats", "Regroupements et rassemblements d'artistes", "Nouveaux territoires de l'art", "Lieux intermédiaires", "Lieux artistiques alternatifs", "Galeries associatives", "Friches culturelles", "Espaces-projets", "Espaces alternatifs", "Centres d'artistes autogérés", "Ateliers autogérés", "Associations d'artistes", "Artist-run spaces", "Communautés artistiques[10]". » Cet inventaire, comme les précédents, tend ainsi à confirmer ce que Marguin énonce dans son introduction, à savoir le fait que « le concept de collectif d'artistes est une catégorie pratique, utilisée couramment par les acteurs, mais de façon non stabilisée[11] ». Goudinoux, quant à elle, signale que la succession de termes employés dans l'histoire de l'art pour désigner les regroupements d'artistes n'est rien d'autre que le reflet des transformations opérées. De fait, la diversité des expressions utilisées pour décrire les collectifs témoigne de la variété des formes de ces associations d'artistes depuis leur apparition. Si les historiens et historiennes de l'art ont longtemps attribué aux impressionnistes le rôle

7. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 25.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 42.

10. Isabelle Mayaud, ***Lieux en commun. Des outils et des espaces de travail pour les arts visuels*** (rapport de recherche), Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (CRESPPA), 2019, p. 5, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02150096.

11. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 10.

de premier groupe d'artistes en tant que tel, plusieurs études récentes tendent à en voir les prémices dès la période préromantique. Les recherches de Goudinoux, bien qu'analysant les antécédents des collaborations entre artistes au sein des ateliers dès la Renaissance, confirment que les premiers regroupements sont le fait de jeunes artistes en rupture avec le système académique, leur permettant alors « de continuer de travailler à plusieurs dans le cadre d'une société d'artistes choisie et non plus subie, tout en leur évitant de se soumettre à une autorité qu'ils contestent[12] ». Elle cite ainsi les nazaréens allemands qui constituent, dès 1810, une « association non contrainte par une institution préalable (école, atelier, académie)[13] » ; mais elle constate qu'il faut attendre la fin du XIXe siècle pour qu'émerge et se généralise cette nouvelle « figure d'artiste choisissant de travailler hors des structures artistiques existantes pour tenter de créer […] des "associations d'artistes[14]" ». Dans la lignée de Goudinoux, Marguin distingue deux phases dans l'histoire moderne des collectifs d'artistes, qu'elle associe aux contextes allemand – les communautés du début du XIXe siècle au début du XXe siècle – et français – les mouvements d'avant-garde de la fin du XIXe siècle aux années 1960. Elle rappelle toutefois que cette succession dans le temps est plusieurs fois contredite par un chevauchement des pratiques et une juxtaposition des formes de collectifs[15].

De fait, les avant-gardes ont profondément marqué les pratiques collectives en façonnant l'écriture de l'histoire de l'art au rythme des mouvements – au point d'avoir un temps disqualifié le passage à un système différent à l'ère postmoderne. Elles ont elles-mêmes fait l'objet de multiples relectures, en particulier depuis les années 1960, qui touchent plus spécifiquement les critères de regroupement de ces artistes et engendrent les variations sémantiques évoquées précédemment. Dans les dix dernières années, l'histoire sociale de l'art des avant-gardes proposée par Béatrice Joyeux-Prunel a permis de clarifier les enjeux du collectif pour cette période, en repensant la hiérarchie établie[16]. Ces recherches mettent en avant le fait que, entre 1870 et 1930, si les motivations artistiques et/ou politiques entraînent la formation de ces associations d'artistes, elles ne doivent pas effacer l'impact des critères économiques et structurels – *a fortiori* au tournant du siècle qui voit se dessiner la naissance des indépendants et du marché de l'art, en réponse à la rupture avec le système académique[17]. Selon Marguin, toutefois, le début du XXe siècle « est une période de transition entre des collectifs fonctionnels, poursuivant des motifs économiques, vers des collectifs programmatiques, poursuivant

12. Véronique Goudinoux, *op. cit.*, p. 64.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 95.

15. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 33.

16. Béatrice Joyeux-Prunel, ***Les Avant-Gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale***, Paris, Gallimard, 2016 ; *ead.*, ***Les Avant-Gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale***, Paris, Gallimard, 2017. Il est ici intéressant de noter que Joyeux-Prunel préfère parler de « collectivisme », plutôt que de « regroupement », dans son récent ouvrage qui prolonge les deux premiers ; voir *ead.*, ***Naissance de l'art contemporain. Une histoire mondiale, 1945-1970***, Paris, CNRS éditions, 2021.

17. Des expositions impressionnistes (1874-1886) à la fondation de la Société anonyme, Inc., par Katherine Dreier, Marcel Duchamp et Man Ray en 1920, il s'agit en effet pour ces artistes de s'organiser indépendamment de l'institution afin de permettre la diffusion des œuvres auprès du public.

18. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 36.



The Post Collective, 2020-2021, illustration et collage digital, dimensions variables

des objectifs de révolution artistique[18] ». Mais, alors qu'elle considère que les avant-gardes vont laisser « une empreinte politique durable au format des collectifs d'artistes[19] », Goudinoux réfute, quant à elle, l'idée que l'engagement politique des artistes constitue le fondement de leurs regroupements et préfère parler d'« un partage d'ambition collective » pour « inventer une société [ou] des sociétés[20] ». Elle conclut d'ailleurs sa recherche sur l'importance « de ne faire dépendre les regroupements et collaborations entre artistes ni d'un contexte ou d'une histoire artistique autonome, ni d'un contexte politique et théorique particulier, mais d'en faire les acteurs d'une histoire commune, celle d'un temps préoccupé par l'invention d'associations ou de sociétés aux enjeux variés, celle aussi d'un temps où certains protagonistes n'hésitent pas à en proposer de nouveaux modèles[21] ». L'étude de Goudinoux ne va pas au-delà du surréalisme, mais sa conclusion établit une typologie de modèles pour la période contemporaine, en fonction des modes de fonctionnement, ressorts et principes des groupes et collectifs étudiés – « réformateur », « fusionnel », « économique » et « coopératif », « politique » et « critique », « expérimental[22] ». Cette classification est reprise par Marguin qui préfère parler de « constellations collectives » et en détermine trois types, selon les époques : « hiérarchique », « fusionnelle » et « réticulaire ».
Si la première correspond à la période des avant-gardes, la seconde tend à qualifier les expérimentations que l'auteure rattache aux années 1960-1970 – quand, en pratique, elles s'étendent parfois jusqu'au milieu des années 1990 –, qui relèvent de ce qu'elle nomme les « artistes-collectifs[23] », à savoir ceux qui partagent une auctorialité collective à travers une signature commune[24]. Cette période est aussi celle de la naissance des espaces artistiques autogérés, dont la diversité des formes a été, pendant un temps, rassemblée sous l'étiquette globale des *artist-run spaces*[25] – catégorie

19. *Ibid.*, p. 39.

20. Véronique Goudinoux, *op. cit.*, p. 216.

21. *Ibid.*, p. 216-217.

22. *Ibid.*, p. 217-218.

23. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 42.

24. Cet effacement de l'individualité au profit d'une entité artistique commune est la conséquence des bouleversements sociaux et du contexte intellectuel qui conduit à la « mort de l'auteur » et au rejet du sujet, à la fin des années 1960. La période des années 1970 voit d'ailleurs se développer de nouvelles formes de collectifs, dont celle des entreprises d'artistes – fictives pour la plupart. Citons deux exemples différents, à vingt ans d'intervalle : N.E. Thing Co. est fondée au Canada en 1966 par les artistes Iain et Ingrid Baxter et enregistrée légalement en 1969 ; alors que readymades belong to everyone®/ les ready-made appartiennent à tout le monde®, agence créée en 1987 par Philippe Thomas, ne sera pas enregistrée légalement par l'artiste qui préférera jouer sur les registres du vrai et du faux, du réel et du fictif.

25. Sur l'émergence des espaces alternatifs, voir notamment Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York. De SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

qui, comme le montre l'enquête de Mayaud, tend à être révisée dans les récentes études. Selon Marguin, l'émergence de ces espaces mutualisés offre une place nouvelle à la collaboration, qui autorise les artistes à s'éloigner de la forme radicale opérant à partir d'« une dissolution des individualités[26] ». La fin des années 1980 engendre ainsi un renouvellement des pratiques collectives qui aboutit à des formes « réticulaires » qui, comme l'indique Marguin, perdurent aujourd'hui encore : « les pratiques collectives ne disparaissent pas mais se transforment vers des pratiques plus lâches, moins structurées, plus éphémères, moins engageantes » et « fonctionnant sur la base du projet[27] ». Cette nouvelle constellation collective renvoie ici au modèle économique qui la précède, celui de l'ère des services, de la communication et de l'information que Luc Boltanski et Ève Chiapello décrivent dans leur essai *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999)[28].

C'est sur cette histoire que se fondent la représentation et la pratique du collectif d'artistes aujourd'hui, dont les enjeux recouvrent certains de ceux qui étaient déjà en présence dans les premiers regroupement d'artistes et dont les formes hybrident pour partie les précédentes. Les études récentes ont en effet permis de réévaluer l'articulation des critères de regroupement, tant pour l'époque historique que pour l'époque contemporaine, rappelant « la place décisive des motivations d'ordre professionnel, articulées autour de l'activité productive elle-même, de l'environnement de travail et de la reconnaissance professionnelle[29] ». Cette conclusion de Marguin insiste sur l'importance de la réflexion autour des collectifs d'artistes, non seulement en tant qu'entités artistiques, mais aussi – et parfois, surtout – en tant que lieux ou structures[30]. La prédominance des critères structurels et économiques de regroupements d'artistes des deux dernières décennies a ainsi eu pour effet de diriger l'attention, à la fois de la recherche sur l'art et des politiques publiques, sur ces « lieux en commun ». À travers ces espaces partagés, ce qui est en jeu relève bien de l'intérêt pour le processus créatif au sujet duquel les recherches actuelles se sont déplacées des aspects purement artistiques au contexte et aux modalités de production et, ainsi, à l'influence des dimensions structurelles sur celles-ci. De fait, à l'opposé de la *doxa* qui fait de l'art une activité solitaire, le travail à plusieurs est situé au cœur de la pratique artistique, et ce, dès la formation des artistes à l'école par le biais du partage d'espaces en atelier. Le prolongement de cette méthode d'apprentissage collective à travers la mutualisation d'espaces de travail à la sortie de l'école, ou plus tardivement, est attesté par de nombreuses études comme

26. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 45.

27. *Ibid.*, p. 46.

28. Boltanski et Chiapello y analysent le modèle « des entreprises maigres travaillant en réseau », qui fait appel à « une nébuleuse de fournisseurs, de sous-traitants, de prestataires de service ». Selon Marguin, la dimension réticulaire des nouveaux collectifs, à partir de la fin des années 1980, renvoie ainsi à de nouveaux modes de travail fondés sur des « rencontres et […] connexions temporaires, mais réactivables, à des groupes divers opérées à des distances sociales, professionnelles, géographiques, culturelles éventuellement très grandes ». Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 119, 157.

29. Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 11.

30. À propos des ateliers-collectifs, Marguin rappelle l'influence des espaces sur la cohésion du collectif, en ce qui concerne à la fois la morphologie sociale et les dynamiques d'appropriation de ces lieux, toutes deux déterminantes dans la construction des liens sociaux ; voir *ibid.*, p. 117. Les modes de gestion de ces espaces relèvent majoritairement d'une gouvernance horizontale et non hiérarchique, bien que, comme le rappelle Mayaud, cela « ne signifie pas pour autant que nul rapport de pouvoir ne s'y exerce ». Isabelle Mayaud, *op. cit.*, p. 52.

l'un des premiers motifs amenant à la fondation d'un collectif. Comme le relève Marguin, la production reste majoritairement individualisée dans ces ateliers collectifs, car « travailler ensemble signifie avant tout le partage d'un même espace et d'une même temporalité de travail[31] ». Le travail côte à côte favorise en effet l'émulation artistique, à partir d'interactions quasi quotidiennes qui « participent d'une certaine création collective, influant directement [ou indirectement] sur les pratiques individuelles[32] ». On observe ainsi que les artistes décidant d'ouvrir un espace commun ont souvent, en préalable, de mêmes problématiques ou pratiques artistiques. Ces ateliers collectifs, par le côtoiement régulier, tendent ainsi à faire s'épanouir des affinités artistiques, qu'elles aboutissent à une co-création, ponctuelle ou régulière, ou non[33]. Ils voient également se développer des réflexions collectives d'ordre politique, à partir des échanges sur un quotidien, dont les enjeux concernent autant l'évolution de la production que ses conditions – administratives, économiques, sociales ou encore juridiques; en appuyant des prises de décision qui touchent à la gestion et à l'organisation du collectif, ce dernier renforce ici son rôle d'outil d'une critique sociale. À ce titre, Pierre-Michel Menger, dans une interview de 2020, rappelle qu'il est important de « distinguer les collectifs d'artistes des formes collectives d'organisation des protections sociales et juridiques du travail et des relations d'emploi des artistes[34] ». Une telle distinction entre deux formes relevant du collectif incite à considérer les ateliers partagés comme une forme mixte, une forme intermédiaire entre les deux précédentes, pouvant être cause ou conséquence de l'une d'elles. Leur multiplication, ces deux dernières décennies, et les raisons de celle-ci – le manque d'espaces de travail pour les artistes – renforcent en tout cas l'idée du collectif comme outil de professionnalisation[35] – ce qui tend à expliquer l'attention que leur portent actuellement les politiques publiques, dont les premières aides dédiées marquent un début de reconnaissance institutionnelle[36]. Toutefois, le point commun des études sur la question consiste à ne jamais penser le collectif comme une fin en soi, mais plutôt comme un passage, quand bien même il pourrait se répéter au cours d'une carrière. Menger, dans cette même interview, évoque le « cycle de vie » des collectifs: « ils sont très solidaires au début, puis sont soumis à des tensions quand tel ou tel membre obtient plus de succès ou que le cycle d'innovation collective s'épuise[37] ». Derrière la réflexion sur les collectifs d'artistes, c'est ainsi celle du renouvellement de la figure de l'artiste et des formes auctoriales – individuelles et collectives – qui est en jeu.

31. *Ibid.*, p. 129.

32. *Ibid.*

33. C'est le cas, par exemple, de l'Atelier W fondé à Pantin, en 2010, par un groupe d'artistes sortant de plusieurs écoles parisiennes. Si la raison initiale est d'ordre pratique – disposer d'un espace de production et de diffusion à la sortie de l'école –, la création de l'Atelier W est alors également motivée par des enjeux théoriques et une vision commune de la pratique de l'art. Judith Espinas, cofondatrice, explique : «Nous formions déjà un groupe de plusieurs artistes. Nous avons créé un atelier par commodité, pour prolonger nos réflexions de groupe au-delà de nos pratiques individuelles»; voir https://www.institutfrancais.com/fr/rencontre/le-collectif-w

34. Pierre-Michel Menger, interrogé par Aurélie Cavanna, «Dossier : Être artiste », *Artpress*, nos 480-481, septembre-octobre 2020, p. 93.

35. À l'issue de son enquête, Marguin distingue à ce propos deux logiques qui voient le collectif soit en stabilisateur, soit en révélateur d'aspirations professionnelles; voir Séverine Marguin, *op. cit.*, p. 168 et suiv.

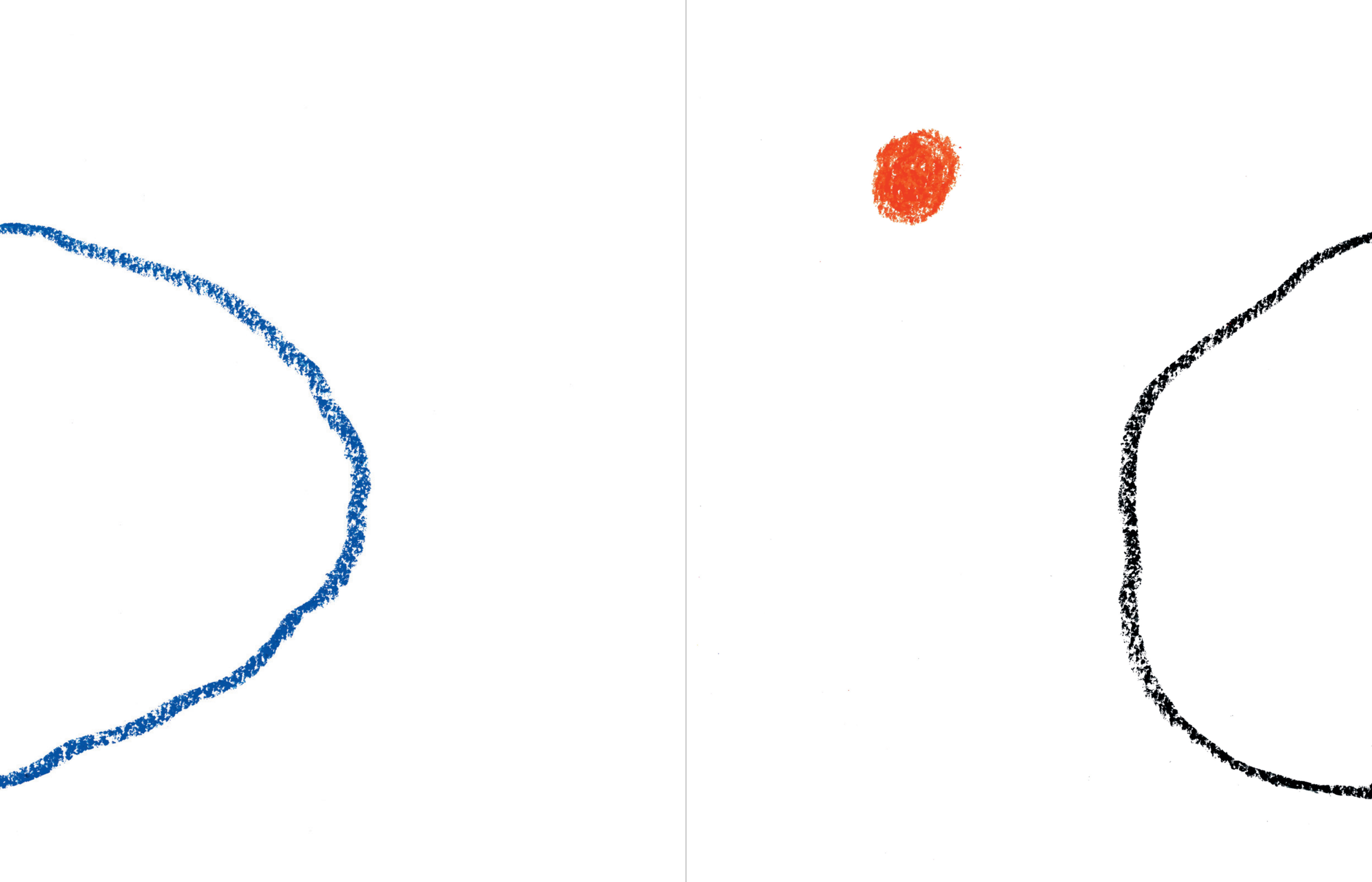
36. La place du collectif dans le secteur des arts visuels français a notamment constitué le cœur du rapport de la mission Racine et des phases de concertation des différents schémas d'orientation pour le développement des arts visuels (SODAVI) régionaux. Voir Bruno Racine, avec le concours de Noël Corbin, Céline Roux et Bertrand Saint-Étienne, *L'Auteur et l'acte de création* (rapport), 2020, https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation. À titre d'exemple, la concertation du SODAVI Île-de-France a relevé l'importance de la place des collectifs et lieux indépendants en préconisant «l'adaptation des dispositifs aux réalités des pratiques artistiques actuelles et notamment aux *collectifs d'artistes*, ainsi qu'aux autres espaces de production mutualisés, [...] que ce soit pour les différentes formes de soutien, le cadre juridique et administratif actuels ou encore lors des procédures de réponse aux marchés publics et aux appels à projet»; voir *Le Parcours des artistes. Perspectives*, Paris, SODAVI Île-de-France, 2019, https://tram-idf.fr/pdf/SODAVI_2019_Livret.pdf

37. Pierre-Michel Menger, interrogé par Aurélie Cavanna, *op. cit.*, p. 93.



Collectif W, *Artothèque W*, lors de l'exposition de restitution de résidence à la supérette, la maison des arts, centre d'art contemporain de Malakoff, du 29 au 31 janvier 2021.

Page suivante : Héloïse Bariol, *1=2*, 2021



Collectifs en Normandie

Entretien entre Patrice Joly, Jean-Paul Berrenger, Fabrice Gallis et Paul Lepetit Juin 2021

La création d'un collectif renvoie à de multiples motivations, parmi lesquelles celle de revisiter la figure (fictive) de l'artiste solitaire n'est peut-être pas la moindre, quand bien même les positions varient grandement d'un interviewé à l'autre. Si la volonté affichée est parfois celle de former une entité collective, la genèse d'un collectif est bien souvent le fait – comme le démontre ici le parcours des trois artistes que nous avons interrogés – d'une initiative individuelle. «L'union fait la force», comme semble vouloir le dire l'un d'eux, et cette sentence semble bien être le dénominateur le plus commun entre les trois personnalités réunies ici pour parler de ce qui fait le ferment du groupe. Quand l'un se satisfait et même se réjouit de l'inaboutissement du projet pour lequel le collectif a été *a priori* créé, l'autre semble vouloir accepter les contingences issues de la spécificité de l'univers des beaux-arts. Sans vouloir tirer de quelconques conclusions à partir de ces exemples provenant de collectifs établis en Région Normandie, cet entretien confirme la volonté des artistes de s'installer de plus en plus dans une proximité avec le monde environnant et de se rapprocher de ceux et celles qui forment le public de l'art en combattant un modèle pyramidal qui ne correspond plus à la réalité du fonctionnement de ce dernier, ni dans son économie, ni dans ses principes, ni dans ses désirs.

Vous êtes tous impliqués à un degré ou un autre dans un collectif, ou dans plusieurs, dont vous êtes plus ou moins à l'initiative. Pouvez-nous nous dire ce qui a déclenché la création de ce ou ces collectifs et dans quelles circonstances elle est intervenue ?

Fabrice Gallis En 2011, une commande m'est transmise par Marina Pirot (On Time). Elle consiste en la conception d'une sculpture éphémère à partir des fouilles du site archéologique antique de Saint-Lupien, à Rezé, dans la banlieue sud de Nantes. En rencontrant Ophélie de Peretti, chercheuse et archéologue de la ville, nous nous rendons alors compte que nous partageons de multiples questions autour des temporalités, des hypothèses ou des récits liés au territoire. Des discussions quasi hebdomadaires sont lancées et y participent peu à peu d'autres archéologues, des artistes ou des habitants et habitantes du quartier. Le groupe augmentant, l'œuvre attendue mute en une architecture implantée sur le site et prend le nom de Laboratoire des hypothèses. Pendant deux ans, celui-ci abrite des concerts, des colloques ou des ateliers. Un prototype de l'abri, retourné et transformé en navire par des élèves du collège, embarque en 2012 un équipage (Eddy Godeberge et Bruno Persat) pour tenter de traverser la Loire en appliquant les hypothèses conçues sur place. Nous ne sommes jamais parvenus sur l'autre rive! L'origine d'un collectif est souvent décrite comme une bonne idée initiale, mais le fait de se rassembler n'est pas toujours facile à défendre. Ici, c'est l'immersion dans plusieurs situations de collaboration entre 1995 et 2010 qui a infusé et a rendu cette hypothèse crédible. Par exemple, au sein de l'atelier expérimental, résidence au contact des villageois et villageoises de Clans (Alpes-Maritimes) initiée par Isabelle Sordage en 1996, la collaboration avec les habitants et habitantes a été centrale. De même, des expériences en école d'art comme le Collège invisible, postdiplôme des beaux-arts de Marseille mené par Paul Devautour entre 2001 et 2004, ont également permis d'expérimenter l'anonymisation des productions. C'est donc en fréquentant l'art en équipe qu'on peut diluer la figure de l'artiste solitaire chère au marché de l'art. La ville de Rezé a d'ailleurs accueilli cette expérience avec beaucoup de bienveillance en acceptant de revoir ses attentes et en permettant au Laboratoire de poursuivre ses activités sur plusieurs années.



Collectif OK,
OK mystère, 2019,
affiche, 42 × 29,7 cm



Collectif OK, *OK loto*,
2019, affiche,
42 × 29,7 cm

Paul Lepetit La création du collectif OK est née d'une envie de confronter notre pratique artistique à de nouveaux regards. Alors que nous poursuivions nos études, nous voulions sortir de l'entre-soi que peut générer une école d'art. Proposer nos propres expositions est vite devenu une volonté commune, car cela nous permettait de penser nos travaux dans de nouveaux contextes et de viser un plus grand public. En effet, nous avions conscience que l'école nous offrait la possibilité de développer nos recherches assez librement, et nous ressentions un manque lors de nos différents moments de présentation car il y avait peu de visites venant de l'extérieur. Assez vite, nous avons pensé nos expositions comme des espaces de recherche où les artistes femmes et hommes invités transformaient le lieu en atelier. Lors de nos études, nous avons aussi fait le constat que, parfois, l'art apparaissait comme une entité tellement incompréhensible que cela nous éloignait des visiteurs et visiteuses, alors que nous cherchions à présenter nos travaux à un nouveau public, duquel nous souhaitions nous rapprocher. C'est pourquoi nous voulions aussi montrer le processus créatif de chaque artiste, rendre visibles les avancées d'une pièce, les retours en arrière, les hésitations, les moments décisifs, etc. Pour nous il était clair, et cela l'est toujours, qu'il fallait ouvrir les portes de l'atelier de l'artiste au public: c'est une clef de lecture très importante pour comprendre sa démarche et envisager ses œuvres d'une autre manière. Le dernier point qui nous a toutes et tous incités à créer ce collectif, c'est que, à l'occasion de nos expositions, nous invitons toujours d'autres amis et amies artistes, et cela permet de rendre les liens encore plus forts, de se soutenir mutuellement. Pour contrer la solitude de la vie d'artiste. Inconsciemment, nous anticipions notre sortie d'école.

Jean-Paul Berrenger Le premier geste collectif remonte au collège avec la création d'un groupe punk invisible, sans doute influencé par le groupe et collectif d'artistes anarcho-punks britanniques Crass et la lecture du livre de H. G. Wells *L'Homme invisible*. Il a été suivi au lycée par la fondation d'un parti politique utopiste dont j'étais le seul membre, en réaction à un environnement politique hostile. Si je mentionne ces deux expériences, c'est avant tout pour leur côté *do it yourself*, une combinaison de collages sonores, graphiques et de subversion qui m'a orienté vers l'école des beaux-arts. Dans cette école, j'ai continué à développer un certain goût pour le faux, les multi-identités et les prête-noms, ainsi que pour la pratique sonore. Rencontrant des problèmes avec les questions de signature et de paternité et peut-être aussi parce que, comme le criait à tue-tête un vendeur à la sauvette de cacahuètes, «à deux c'est mieux», avec mon collègue Fabrice Bertran nous avons formé le groupe Bertran Berrenger, avec lequel nous avons réalisé une production cosignée et participative. Au sein de ce groupe, nous avons créé des sous-groupes, par exemple Revival bureau d'études, dont le but premier était de «faire revivre les morts[1]». Par la suite et toujours dans le même esprit de fuir une pratique trop autocentrée, individualiste, et pour gagner en autonomie, nous avons monté en 1992, à Marseille, SMP (Sol, mur, plafond), avec Géraldine Pastor Lloret, Ingrid Hochschorner et Stéphane Magat, une structure qui était à la fois un atelier,

1. Il s'agit de travailler à partir de documents et objets divers laissés par les personnes pendant leur courte période sur terre, d'essayer d'en faire une œuvre.

un bureau, un lieu d'habitation et un espace d'exposition. Le premier événement, symbolique de notre engagement, était une Exposition anonyme. Dans la foulée de cet événement inaugural s'est constituée la Collection anonyme. D'autres expériences ont suivi, avec d'autres configurations, d'autres modes de production. Les dernières en date, qu'il s'agisse de Bernard, structure événementielle, ou bien de *No*, journal de projets, ne dérogent pas à cette règle non écrite qui consiste en une sorte de mélange entre recherche de nouvelles formes et comblement des failles des dispositifs.

Vos réponses révèlent des motivations et des débuts très éloignés, plus ou moins volontaires, plus ou moins accidentels, comme l'histoire du Laboratoire des hypothèses qui au départ n'est pas imaginé comme un collectif, mais devient une réunion de protagonistes pour la création d'un projet qui ne voit jamais le jour (Fabrice)…, ou encore celle de Jean-Paul décrivant une volonté anarcho-punk de réinterroger radicalement la figure de l'artiste. L'expérience du collectif OK témoigne en revanche d'une volonté délibérée de se rendre plus visible grâce à l'effet de groupe et de contrer le traumatisme de la sortie de l'école (des beaux-arts), une certaine forme de pragmatisme donc. Ne pensez-vous pas qu'il entre une dimension générationnelle dans ces différences et que l'expérience de Paul dans le collectif OK, par exemple, manifeste un certain resserrement des possibles, une angoisse face à un espace de plus en plus concurrentiel ?

2. www.pneu.laboratoiredeshypotheses.info

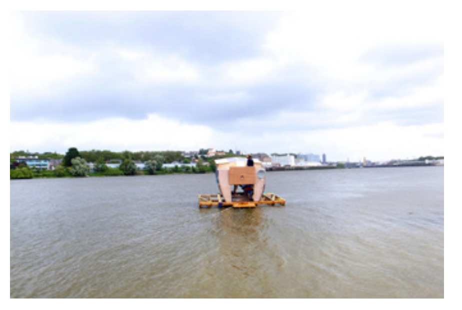


Fabrice Gallis Le Laboratoire des hypothèses fait suite aux activités d'un duo que je mène avec l'artiste Eddy Godeberge depuis 2009, Ed&F. Ed&F intervient sans invitation, en autofinancement. Le duo a transmis une autonomie au Labo qui s'est mis à fonctionner avec ou sans fonds ou soutien des institutions. Le Labo construit souvent son propre espace qui héberge ses membres le temps de l'intervention. Les membres du Labo ne sont d'ailleurs pas toutes et tous artistes et ont entre 30 et 65 ans. Cette diversité évite peut-être au groupe de se retrouver piégé par les enjeux concurrentiels du monde de l'art. L'activité se veut en prise directe avec les contextes rencontrés, et les moyens sont très frugaux, peut-être un peu dans la continuité d'un groupe comme The Play, artistes et architectes japonais et japonaises qui se retrouvaient chaque été pour mener une aventure collective et apparemment inutile. En tant que groupe de recherche autonome, le Labo s'efforce de générer des situations de travail pour ne pas se retrouver dépendant du bon vouloir des institutions. Par exemple, dans ses échanges avec le syndicat mixte Ports de Normandie pour obtenir un accès à l'île Pelée – jamais obtenu à ce jour –, le Labo a identifié le hangar de la Cherche (aujourd'hui devenu des ateliers d'artistes). On peut dire qu'échouer dans le projet d'accéder à l'île a eu un effet collatéral inattendu. C'est exactement là que le Labo se sent bien[2] !

Jean-Paul Berrenger Mon but n'a jamais été de réinterroger une quelconque figure, ni de m'en réclamer. Le seul intérêt pour moi dans la création d'un collectif, c'est que la définition de l'objet reste en suspens, que l'espace produit soit un espace ouvert à tous types d'expériences. Sans objectifs, sans stratégie aucune. Un terrain de jeu où la forme n'a pas vraiment d'importance. D'une certaine façon, « faire l'artiste », créer un personnage ou réaliser un travail collectif, c'est un peu la même chose, ou disons plutôt que cela fait vibrer les mêmes cordes. Le fond reste le même, il s'agit de personnes qui produisent des biens, qui ont besoin de trouver leur place dans la société et d'en vivre. Pour citer Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*) – patrimoine normand oblige : « L'objet d'un raisonnement a moins de valeur que la manière de raisonner. » Dans une société capitaliste, la concurrence est de bonne guerre, car comme dirait Nicolas Sarkozy : « C'est la vie, la concurrence. Je vais même vous dire mieux : j'ai la concurrence dans les veines. » Est-ce que les choses ont changé en trente ans ? Peut-être. J'ai vieilli.



Léon Supra, *Une vie, un son*, 2013



Léon Supra, *Une vie, un son*, 2013

Paul Lepetit Je pense que les collectifs ont toujours eu la vocation de se réunir pour être plus forts, que ce soit pour un projet, pour repenser la figure de l'artiste sous toutes ses formes, se soutenir, etc. Je me demande alors s'il est réellement question de génération. Il est possible que ce manque que nous ressentions avec OK soit lié à la configuration de l'école où moment ou nous nous y trouvions (bien que je sois sûr que notre collectif aurait vu le jour dans n'importe quel autre contexte). L'idée de nous réunir en collectif est aussi venue par la simple volonté de prendre notre temps, ensemble, et de donner de la force aux gens qui nous entourent. Il est vrai qu'en faisant cela nous cherchons à trouver d'autres solutions pour exister en tant qu'artistes, cela nous permet (à certains moments) de ne pas nous confronter à ce que vous pouvez évoquer comme étant « un resserrement des possibles », « un espace de plus en plus concurrentiel ». Il est toujours question de trouver une manière de créer nos propres espaces d'expression, en totale indépendance. Puisque nous faisons cela par passion avant tout, autant créer des moments agréables où chacun et chacune se retrouvent de la manière la plus belle possible, des terrains fertiles et plaisants où la création se voit « boostée ».

Dans un entretien avec Clémence Agnez[3], Carin Klonowski parle de ce désir d'échapper à l'image désuète du travail en solitaire de l'artiste : pour elle, l'artiste « s'intègre dans des communautés de travail et d'affects. […] ramifications, filiations, emprunts et reformulations [lui] semblent essentielles afin que [son] travail ne soit pas hors sol et qu'il rende compte de ces communautés esthétiques et théoriques ». Ne pensez-vous pas que la formation et la participation à de multiples collectifs contribuent également à la mise au jour de la réalité du travail de l'artiste qui n'existe, n'évolue et ne prend sens qu'à travers l'appartenance à ces multiples communautés ?

3. Carin Klonowski, entretien avec Clémence Agnez, www.zerodeux.fr/interviews/carin-klonowski.

Paul Lepetit Cela rejoint ce que je disais auparavant. Le sentiment d'évoluer et de grandir ensemble donne de la force et du courage. Nous savons que la solitude peut être bénéfique mais aussi dangereuse. C'est aussi pour cette raison que de nombreux ateliers abritent des collectifs, cela permet d'échanger des idées, de se nourrir, de discuter. La richesse des conversations entre artistes offre un moment de respiration dans un processus de travail qui nous fait nous plonger dans nos pensées et dans une réflexion intérieure parfois très intense. Les avis des gens qui nous entourent sont très importants car les visites des « professionnels et professionnelles » ne sont pas si fréquentes et c'est aussi bien, mais les regards extérieurs, sans enjeux précis, sont indispensables pour faire avancer notre travail et celui des autres.

Jean-Paul Berrenger Se dégager de toute filiation, c'est tentant. Un «sans parti», un «sans famille». Peut-être qu'une forme d'autogestion permet de créer ses propres critères d'évaluation. Quant à l'indépendance, c'est utopique. Tout est question de définition, que l'on soit boucher ou bouchère, facteur ou factrice, pompier ou pompière, ou encore artiste. À partir du moment où on accepte un label, on en accepte les règles. Peut-être que la seule façon de s'en dégager, c'est d'échapper au radar, de devenir invisible.

Fabrice Gallis L'artiste solitaire est une fiction dans laquelle nous avons toutes et tous été éduqués. Ce genre d'artiste (souvent un homme) est hautement singulier, autonome et génial. On sait depuis l'intérieur des pratiques que rien ne se fait sans les autres, que notre quotidien est peuplé de la collectivité des artistes du passé, et qu'on travaille toujours en échangeant des idées, en apprenant ou en déléguant. Plus théoriquement, le sociologue Howard Becker l'a montré avec précision dans *Les Mondes de l'art*, dès 1982, en cartographiant les relations entre créatrices ou créateurs et opératrices ou opérateurs dits «périphériques», non sans relever la dimension invisible de ces acteurs et actrices. La question à se poser serait: si le collectif est la norme, pourquoi devons-nous faire semblant de travailler en solitaire? Une réponse se situe sans doute dans le goût des marchés de l'art pour la signature qui va de pair avec la figure de la réussite capitaliste. L'artiste en *self-made man* ou *woman* trompe son monde. Le Labo ne s'emploie donc pas uniquement à rater ses objectifs, il dilue autant que possible l'autorité et passe parfois pour un groupe de losers. Ce n'est peut-être pas une solution, mais cela nous amuse pas mal!

Bertran Berrenger,
Revival bureau d'études,
2002, installation,
dimensions variables





Léon Supra, *Une vie, un son*, 2013

I Brought You Candies, Because Flowers Are Perishable

Jordan Derrien



Tom Nadam, *Marbrés*, 2020, huile sur toile, 100×65 cm



Olivia Gay, *Ana & Irène, dans l'album d'Irène*, 2020, série «Origines, mission photographique Grand Est», photographie tirée d'un diptyque, 28×35 cm

Le dîner fut un succès. La plupart des invités avaient répondu présent, mais personne ne semblait vouloir lui parler ou, du moins, c'était ce qu'elle pensait. Elle ne voulait pas rester longtemps. Elle avait essayé d'arriver le plus tard possible.



Elle vivait à Cambridge, près de Boston, dans une communauté peuplée d'intellectuels et de chrétiens, dans une partie de la ville où les fleurs sont incroyablement belles.

Elle avait passé la majeure partie de sa vie dans un environnement urbain où les piétons étaient comparés à de jeunes danseurs. D'ailleurs, elle disait souvent qu'elle était une artiste, une indépendante, quelqu'un qui se bagarrait plus qu'il ne marchait. Et si son mouvement n'était pas exactement en ligne droite, elle virait comme dans une course de voiliers, et revenait où elle avait commencé.

En général, elle ne sortait qu'une fois par semaine. Le reste du temps, elle était chez elle.

Elle était punie d'avoir existé et ce qui restait de sa vie n'était pas visible, ou bien était vécu de manière nocturne, comme une ombre.

Son existence se réduisait à sa surface. C'était la preuve que le littéral pouvait aussi être vrai, peut-être plus vrai, que le symbolique, à moins qu'elle ne meure et ne devienne connue qu'au travers d'une photographie. Son côté littéral était ce qui était réel. C'était ce qu'elle portait sur ses mains. C'était une porteuse, peut-être la seule. Ça et son sérieux pesaient une tonne.



Wilkie, un de ses frères, répétait souvent qu'il y avait quelque chose d'incroyablement remarquable à remporter un pari. Il disait que, s'il se mettait dans une situation avec peu de chances de succès et s'il réussissait à s'en sortir quelque peu intact, alors il pourrait commencer à comprendre les relations possibles entre réalité et fiction.



Elle se frappait de temps à autre la tête. Ses dents lui faisaient mal. Deux d'entre elles brillaient, elle suçait son pouce pour en cacher la lueur.

Ce n'était pas le genre de personne à s'apitoyer sur elle-même ou à se promener tête baissée.



« Mon dieu, quel jour sommes-nous ? Le 3 juin ? Le 4 ? L'été n'a même pas commencé. »

Elle voulait tout remettre en place. Café, cuillère, petit déjeuner !

« Nous sommes censés prendre le petit déjeuner ! »



Charlotte Delval, *Pieuvre*, 2020, ouate brûlée, 5 anneaux en laiton, 237×33 cm
Vue de l'exposition *À tous ces cadavres conservant l'apparence de la vie*, Le Confort moderne, Poitiers, 2020

Olivia Gay, *Joseph, maître danseur*, 2020, série «Origines, mission photographique Grand Est»), photographie tirée d'un triptyque, 22×30 cm

« Chaque jour que je vis est un jour plus éloigné de la mort. »

C'était l'une des premières choses qu'elle se souvenait avoir entendues de Katharine Peabody Loring. Elle l'imagina les yeux baissés sur la table, les mains sur les genoux.

Katharine Peabody Loring était originaire de Beverly, dans le Massachusetts. C'était son troisième été consécutif à Cambridge. Katharine Loring avait vécu à New York. Elle y avait travaillé en tant que mannequin. À mesure que sa carrière prospérait, elle avait perdu le contrôle de sa vie et elle décida d'arrêter.

Elle et son mari habitaient désormais à Worcester. Leur mariage était un contrat financier. Économique. Démodé. Une fusion des revenus.

Katharine Loring était passée du lit à la douche et était venue s'asseoir à la table de la cuisine. C'était son premier jour auprès d'elle. Ses cheveux étaient encore humides. Elle portait une robe blanche nouée à la taille. Ses jambes avaient des poils très fins, courts et blonds. Ses oreilles étaient en partie recouvertes d'un fin duvet, et chaque lobe était orné d'un petit pois doré. Son visage était ouvert et naturel, sans maquillage. Ses yeux étaient vert noisette, largement écartés, avec de minuscules pupilles noires et une fine ligne sombre soulignant l'iris. Elle mesurait 1,75 mètre, était mince, âgée de vingt-quatre ans. Il était facile de deviner qu'elle était à l'aise avec son apparence.



La première fois qu'elle avait vu Katharine Peabody Loring, c'était sur des photographies. D'ailleurs, elle préférait la regarder ainsi, sur une surface plane. Son image semblait contenir un pouvoir incarné. Un pouvoir auquel elle pouvait facilement contribuer.

Une certaine satisfaction semblait provenir de ces photographies.



Olivia Gay, *La Mariée*, 1997, série «Jineteras, Cuba», photographie, 40×60 cm



Sa voiture avait besoin d'essence. Elle acheta le journal et fit les mots croisés. Sur le chemin du retour, elle se rendit au cimetière d'à côté et se procura les délicieuses confiseries au miel de la coopérative.

« Suis-je fatiguée ? Non. »



La première chose qu'elle voulait de Katharine Loring était sa robe blanche. Il n'y avait aucune inscription dessus. La robe en elle-même était épaisse. Classique. Un détail doré réfléchissait sur le mur des formes abstraites.

Elle savait que cela allait paraître idiot, mais, quoi qu'il en soit, une petite voleuse avide était ce qu'elle voulait être. C'était étrange.

Katharine Loring était toujours la première à se brosser les dents. Elle crachait la pâte et un filet de sang apparaissait souvent dans le miroir qu'elle avait installé dans sa chambre.



C'était un grand dîner. Un buffet. Une trentaine de personnes pour le plat principal, et un peu plus d'invités pour le dessert. Lorsqu'elle arriva, le dîner était terminé et le dessert avait été débarrassé.

Partout où elle allait, elle s'assurait qu'il n'y ait aucune surface réfléchissante. Si certaines surfaces persistaient à briller, elle les frottait afin de leur faire perdre leur éclat.

Elle ne savait pas quoi faire de son manteau. Peut-être pourrait-elle chercher Wilkie, son frère. Les rassemblements de ce genre, écrivains, éditeurs littéraires et agents, étaient devenus compliqués pour elle. Quelque chose à voir avec ce qu'elle écrivait. Comme si tout échange personnel devenait une attaque à son œuvre.

Wilkie se tenait dans le salon. Il venait de préparer du café dans la cuisine. Il était content de la voir. Wilkie était la raison pour laquelle elle était venue.





Marwan Moujaes, *I Brought You Candies, Because Flowers Are Perishable* (extrait), 2016, vidéo, 2 min, en boucle, bonbons au miel, bonbonnière, dimensions variables

Le réseau d'art contemporain
RN13BIS



CALVADOS

L'ARTHOTHÈQUE, ESPACES D'ART CONTEMPORAIN — 01

Palais ducal, impasse Duc-Rollon
14000 Caen
T. + 33 (0)2 31 85 69 73
artotheque-caen.net
Mardi – samedi, 14 h – 18 h

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ARTS & MÉDIAS DE CAEN — 02

17, cours Caffarelli
14000 Caen
T. + 33 (0)2 14 37 25 00
esam-c2.fr
Lundi – vendredi , 9 h – 18 h 30

FRAC NORMANDIE CAEN — 03

7 *bis*, rue Neuve-Bourg-l'Abbé
14000 Caen
T. + 33 (0)2 31 93 09 00
fracnormandiecaen.fr
Mercredi – dimanche, 14 h – 18 h

MUSÉE DES BEAUX-ARTS — 04

Le Château
14000 Caen
T. + 33 (0)2 31 30 47 70
mba.caen.fr
Mardi – vendredi,
9 h 30 – 12 h 30 et 13 h 30 – 18 h,
Samedi et dimanche, 11 h – 18 h

LE RADAR — 05

24, rue des Cuisiniers
14400 Bayeux
T. + 33 (0)2 31 92 78 19
le-radar.fr
Lundi – dimanche, 14 h – 19 h

STATION MIR — 06

80, boulevard Maréchal-Lyautey
14000 Caen
T. + 33 (0) 682 58 46 28
station-mir.com

L'UNIQUE — 07

4, rue Caponière
14000 Caen
T. + 33 (0)6 22 65 44 74
lunique.info
Expositions dans l'espace public, disponibles 24 h/24

EURE

MAISON DES ARTS SOLANGE-BAUDOUX — 08

Place de l'Hôtel-de-Ville
27000 Évreux
T. + 33 (0)2 32 78 85 40 / 53
Mardi, jeudi et vendredi,
10 h – 12 h et 14 h – 18 h
Mercredi et samedi, 10 h – 18 h

MANCHE

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ARTS & MÉDIAS DE CHERBOURG — 09

61, rue de l'Abbaye
50100 Cherbourg-en-Cotentin
T. + 33 (0)2 14 37 25 00
esam-c2.fr
Lundi – vendredi, 9 h – 18 h 30

LE POINT DU JOUR — 10

107, avenue de Paris
50100 Cherbourg-en-Cotentin
T. + 33 (0)2 33 22 99 23
lepointdujour.eu
Mercredi – vendredi, 14 h – 18 h
Samedi et dimanche, 14 h – 19 h

USINE UTOPIK — 11

Route de Pont-Farcy
50420 Tessy-Bocage
T. + 33 (0)2 33 06 01 67
usine-utopik.com
Mercredi, samedi
et dimanche, 14 h 30 – 18 h

ORNE

2ANGLES — 12

11, rue Schnetz
61100 Flers
T.+ 33 (0)2 33 64 29 51
2angles.org
Mercredi et samedi, 10 h – 18 h

LES BAINS-DOUCHES — 13

151, avenue de Courteille
61000 Alencon
T. + 33 (0)2 33 29 48 51
bainsdouches.net
Mercredi – dimanche, 14 h – 18 h

VAERTIGO — 14

6, chemin du Lavoir
61430 Athis-de-l'Orne
T. + 33 (0)2 33 65 70 38
vaertigo.com
Lundi – dimanche, 14 h – 18 h

SEINE-MARITIME

CENTRE PHOTOGRAPHIQUE ROUEN NORMANDIE — 15

15, rue de la Chaîne
76000 Rouen
T. + 33 (0)2 35 89 36 96
centrephotographique.com
Mardi – samedi, 14 h – 19 h

ESADHAR (CAMPUS DU HAVRE) — 16

65, rue Demidoff
76600 Le Havre
T. + 33 (0)2 35 53 30 31
esadhar.fr
Lundi – vendredi, 14 h – 18h

ESADHAR (CAMPUS DE ROUEN) — 17

2, rue Giuseppe-Verdi
76000 Rouen
T. + 33 (0)2 35 53 30 31
esadhar.fr
Lundi – vendredi, 9 h – 18 h

LA FORME — 18

8, rue Pierre-Faure
76600 Le Havre
T. + 33 (0)2 35 43 31 46
galerielaforme.com
Jeudi – samedi, 14 h 30 – 18 h 30

FRAC NORMANDIE ROUEN — 19

3, pl. des Martyrs-de-la-Résistance
76300 Sotteville-lès-Rouen
T. + 33 (0)2 35 72 27 51
fracnormandierouen.fr
Mercredi – dimanche, 14 h – 18 h

GALERIE DUCHAMP — 20

5-9, rue Percée
76190 Yvetot
T. + 33 (0)2 35 96 36 90
galerie-duchamp.org
Mercredi – dimanche, 14 h – 18 h

MAISON DES ARTS DE GRAND-QUEVILLY — 21

Allée des Arcades
76120 Le Grand-Quevilly
T. + 33 (0)2 32 11 09 78
maisondesarts-gq.fr
Lundi – samedi, 14 h – 18 h

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN — 22

Esplanade Marcel-Duchamp
76000 Rouen
T. + 33 (0)2 35 71 28 40
mbarouen.fr
Mercredi – lundi, 10 h – 18 h

LE PORTIQUE — 23

30, rue Gabriel-Péri
76600 Le Havre
T. + 33 (0)9 80 85 67 82
leportique.org
Mardi – dimanche, 14 h – 18 h

LE SHED, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE NORMANDIE — 24

Le SHED
12, rue de l'Abbaye
76960 Notre-Dame-de-Bondeville
Vendredi – dimanche, 14 h – 19 h

L'Académie
96, rue des Martyrs-de-la-Résistance
76150 Maromme
Lundi – dimanche, 14 h – 19 h

T. + 33 (0)9 84 24 32 17
le-shed.com

FESTIVAL DIEP-HAVEN — 25

Dieppe
diephaven.org
Ouverture en fonction des lieux d'accueil

Insert
Revue d'art contemporain
en Normandie

En ligne sur RN13BIS.FR
et à parution papier annuelle

Tirage : 3000 exemplaires
Revue gratuite
éditée par RN13BIS
7 *bis*, rue Neuve-Bourg-l'Abbé
14000 Caen

Direction de la publication
RN13BIS

Codirection éditoriale
Béatrice Didier, Julie Faitot, Arnaud Stinès et Sophie Vinet

Coordination
Sorana Munteanu

Relecture
Marion Lacroix

Contributeurs et contributrices
Jean-Paul Berrenger, Barthélémy Bette, Jordan Derrien, Gaillard & Claude, Fabrice Gallis, Emeline Jaret, Patrice Joly, Paul Lepetit et Fiona Vilmer

Remerciements
Svetlana Svetlova,
chargée de projets arts visuels, direction de la Culture et du Patrimoine, Région Normandie
David Guiffard,
conseiller pour les arts plastiques, DRAC Normandie

Crédits
p. 05 Courtesy Estate Robert Filliou & Peter Freeman, Inc., New York/Paris © Estate Robert Filliou © photo : Nicholas Knight Studio
p. 06 Courtesy Laurent Marissal
p. 07 Courtesy Vera et Arturo Schwarz © photo : The Israel Museum, Jérusalem, Avshalom Avital
p. 08 © photo : Lucas Grisinelli
p. 08 Courtesy Carlos / Ishikawa et Helsinki Contemporary
p. 08 © photo : Olivier Charlot
p. 09 Courtesy Primary Information © photo : Mehdi Khonsari,
p. 17 prod. : FRAC Normandie Caen
p. 18 prod. : FRAC Normandie Caen
p. 19 prod. : FRAC Normandie Caen
p. 30 © Claire Burrus, Paris, et Jan Mot, Bruxelles
p. 34 © The Post Collective
p. 37 © Collectif W
p. 53 © photo : Mathieu Harel-Vivier

Conception graphique
Pilote Paris
(Yannick James, Mathieu Mermillon et Yannis Pérez), avec l'aide de Louis Henrion

Typographie
Söhne, Panama

Papier
Edixion offset, 60 g/m²

Impression
Art & caractère, Lavaur

ISSN en cours

Parution et dépôt légal
Septembre 2021







Contributions de
Jean-Paul Berrenger
Barthélémy Bette
Jordan Derrien
Fabien Gallis
Émeline Jaret
Patrice Joly
Paul Lepetit
Fiona Vilmer

Œuvres de
Art Strike 1990-1993
Art en grève
Art Workers' Coalition
Héloïse Bariol
Bertran Berrenger
Daniella Betta
Collectif OK
Collectif W
Charlotte Delval
Marcel Duchamp
Antoine Duchenet
Marianne Dupain
Robert Filliou
Gaillard & Claude
Olivia Gay
Bruna Girodengo
Tullio Leggeri
Paul Lepetit
Laurent Marissal
Gianni Motti
Marwan Moujaes
Tom Nadam
Giancarlo Politi
Léon Supra
Pilvi Takala
The Post Collective
Claudia Triozzi



2021
WWW.RN13BIS.FR